MONUMENTI ANTICHI

PUBBLICATI PER CURA

DELLA

REALE ACCADEMIA DEI LINCEI

VOLUME XXVI.

178960
22 3 23

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
E DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI
MILANO

1920

DG
11
M63
v.26

CAVERNETTE E RIPARI PREISTORICI
NELL'AGRO FALISCO

PARTE PRIMA
LO STRATO FALISCO DELL'ETÀ DELLA PIETRA

I.

La regione.

La regione, vigilata dal Cimino e dal Soratte, che i Falisci tennero, è densa di documenti archeologici d'alto valore. Le necropoli doviziose, le tombe frequenti in vetta ai colli solatii, i ruderi ogni tanto affioranti, le antichissime vie, di cui restano tante vestigia, i cunicoli misteriosi talora a lungo estesi nel suolo delle campagne, talora in più ordini sovrapposti, come sotto Civitacastellana, e, d'età più remota, forse villanoviana, i pagi muniti, su gli sproni avanzati, circondati dalle acque, rendono pensoso il viaggiatore che percorre il paese

Mancavano notizie preistoriche. È però mio primo, gradito dovere porgere sentiti ringraziamenti alla benemerita Direzione generale per le Antichità, che mi incaricava di tentare qualche ricerca, sulla proposta della on. Sovrintendenza per gli scavi nel Lazio, la quale anche mi era larga di ogni aiuto (1).

In quella regione, sopra le grandi formazioni sedimentarie e ghiaiose, si distende un mantello di tufo vulcanico litoide, eruttato dalle bocche dei Cimini e dei Sabazii. I corsi d'acqua, che da quei monti scendono al Tevere, hanno inciso i *plateaux*, scavando profonde forre: è sull'alto delle pareti rocciose, nel tufo vulcanico, che si aprono numerosi antri e cavernette, che talora per la poca profondità hanno piuttosto il carattere di ripari sotto le rupi, che strapiombano. A cotesti antri si volse la mia attenzione, e mi parve opportuno cominciare dall'indagare quelli dell'agro corchianese, ove gli archeologi pongono *Fescennium*.

Piuttosto che procedere con saggi saltuari, ritenni miglior consiglio esplorare metodicamente un tratto del territorio, non ostante il maggior lavoro che così si richiedeva, e ciò per due ragioni. Altrimenti non sarebbe così sfuggito qualche deposito, se in realtà si era formato. Inoltre, avendo quelle cavernette una larga bocca, rispetto alla poca profondità, anche nella favorevole ipotesi di trovamenti, i depositi dovevano esser limitati e quindi solo un largo esame comparativo di quelli prossimi, completando le osservazioni, poteva permettere di intenderne il vero significato.

D'altronde mi proponevo, notando attentamente sulla carta topografica i luoghi saggiati, di lasciar le

(1) Parecchi anni or sono il Cozza e il Pasqui, sotto la direzione del Barnabei, esplorarono l'agro falisco rivelandoci la civiltà di quella regione nell'età del ferro, specialmente per le necropoli di Monte Santangelo e di Narce. Anche si rinvennero le tracce degli abitati e di primitive fortificazioni a Monte Sant'Angelo. — Barnabei, Cozza, Pasqui, *Scavi di antichità nel territorio falisco*, Mon. Ant. vol. IV, 1894.

cose in modo che altri potesse, quando che sia, riprendere e continuare le ricerche nell'interesse degli studi.

Con tali criteri, dopo un primo e rapido esame della regione, esplorai le sponde del Rio Fratta, dalle vicinanze di Corchiano, per parecchi chilometri a valle, ed anche iniziai le ricerche su l'acqua che, con vario nome, scorre a valle di Vignanello verso Gallese.

Queste cavernette ci si presentano in condizione diversa: spesso franate, poichè la degradazione meteorica congiunta al lavoro delle acque superficiali di infiltrazione tende a sfaldare la parete rocciosa, altre volte col suolo compatto, più di rado, purtroppo, completamente interrato. A rigore, non son tutte assolutamente sincrone; vi son quelle che han finito la loro esistenza, mentre altre prossime se ne aprono.

Cotesti antri, alti quasi sempre sui fossi, sono spesso inaccessibili, poichè la parete tufacea cade a picco: più di rado son preceduti da breve ripiano.

Talora l'ampio riparo continua in una stretta grotticella come nelle *bouffiás* del Corrèze, tra cui è celebre quella della Chapelle-aux-Saints, donde usciva il fossile umano famoso illustrato dal Boule. Ma le *bouffiás* si aprono in ben diversa roccia, un calcare dolomitico, e spettano, pare,a età più remota (1).

Le grotte più profonde contengono uno stillicidio, qualche volta una sorgente legata alla vita stessa dell'antro.

Il fondo degli antri falisci, per lo più compatto, è fortemente inclinato all'innanzi. Spesso sotto il riempimento terroso sta uno strato di grosse croste tufacee in cui il tufo si è naturalmente laminato. Questo strato, attraverso il quale talora si perde un velo d'acqua, è interessante perchè esso, una volta formatosi e rimasto in posto, diminuendo la pendenza del fondo, ha trattenuto il detrito minuto derivante dallo sfacelo della volta e delle pareti, nel quale è contenuto il materiale archeologico. L'esperienza mi dimostrò che non mai al di sotto di cotesto strato crostoso si rinveniva il materiale cercato.

Lo sfacelo del tufo dovette essere lentissimo nei tempi storici, poichè in talune grotte lo strato romano è coperto appena da un tenue velo. Ma diversi indizi fanno ritenere che più sollecito procedesse nei tempi preistorici, forse in rapporto con un periodo di minor trasparenza dell'atmosfera, anche legato ad una maggiore attività nel riescavo delle valli.

Invero, il materiale preistorico contenuto nel tufo disfatto ha talora una potenza superiore ad un metro. Nell'ampio riparo presso la Fonte del Sambuco, che ha tutto l'aspetto di uno dei classici *abri*, comparvero, ad altezze diverse, due lenti di pozzolana nitidamente delineate, in cui era contenuto una parte del materiale umano. Nel terreno umidiccio, sembrava di vedere come i resti di due focolari. Ma tenuta separata e all'aperto, quella terra prese un colore più chiaro e si rivelò come una vera pozzolana: daltronde non la minima traccia di carbone o di cenere appariva in quell'antro attentissimamente frugato.

Coteste lenti di pozzolana certo derivavano dallo sfacelo della volta: nuclei di essa o di lapilli sciolti sono infatti talora interclusi nel tufo litoide, e quando la degradazione li raggiunge, più rapido procede l'ampliarsi dell'antro. In questo caso, il contorno preciso di coteste lenti pozzolanacee dimostra, quanto confermano altri dati che verremo notando, che quelle cavernette occupate dall'uomo, venivano abbandonate per lunghi periodi, poichè altrimenti la pozzolana si sarebbe ugualmente diffusa per tutto l'antro.

È appunto dalla complessa azione della degradazione meteorica e delle acque di infiltrazione, le quali vengono ad affiorare alle linee di separazione dei banchi tufacei sovrapposti che quegli antri si originarono.

Lo stillicidio in fondo ad essi ne accresce a grado a grado la profondità. Ma se esso non si perde, o non si stabilisce una condizione di equilibrio, la fronte dell'antro precipita e ne segna la fine.

Per il loro contenuto e per la loro posizione quegli antri non possono risalire ad un'età precedente il plistocene superiore.

Nel contado di Corchiano cotesti antri si indicano col nome generale di *annaro*, in quello di Civitacastellana col nome di *arnale*, le quali parole ricordano *arma* o *barma* con lo stesso significato nella regione ligure (1) benchè etimologicamente diverse.

---

(1) Boule, *L'homme fossile de la Chapelle-aux-Saints*, L'Anthropologie, 1909.

(1) Issel, *Cenni intorno ai termini geografici dialettali della regione ligure*, Bull. Soc. Geograf. Ital., 1917, pag. 487 sg. – A Corchiano si ha la parola *vao*, per indicare un passo che scende al fosso, che parmi rispondere al vocabolo *vajo*, esistente nell'alto

È singolare la differenza del vocabolo in luoghi così vicini. Al qual proposito avvertirò che uno stesso corso d'acqua muta più volte il nome prima di giungere al Tevere; in generale il nome gli viene dal tratto di terreno che bagna.

La mancanza quasi sempre di nomi speciali per quegli antri mi ha indotto a indicarli, come appresso farò, in modo convenzionale per rendere più sollecita e più chiara l'esposizione.

Gli scavi durarono dalla metà del luglio 1916 a tutto il settembre di quell'anno, e quindi nella seconda metà del novembre. Furono ripresi dai primi di agosto agli ultimi di settembre 1917, e furon sempre ininterrottamente e personalmente da me vigilati.

II.

Le ricerche in territorio di Corchiano.

Prendo le mosse dalla destra del Rio Fratta.

Il primo luogo saggiato fu il « *Grottone* » nella proprietà Abbati, sulla destra del Rio Fratta, prospettante il paese di Corchiano. La grotta ampia e bella, bene esposta, preceduta da un largo ripiano e il comodo accesso al fosso, parevano indicare il luogo quanto mai adatto ad una stazione preistorica. Invece, lo scavo non fu fortunato. Aprii due lunghe trincee dinanzi alla grotta, poichè l'interno di essa era manomosso, e le approfondai fino a m. 3 e m. 3.50. A debole profondità si raccolse soltanto un bel raschiatoio quadrangolare di selce rossa. Ma presto apparvero gli strati naturali formati da sabbie miste a detriti vulcanici, e più in basso lapilli pomicei: codesti strati corrispondevano perfettamente a quelli che si erano incisi nell'impianto della prossima stazione elettrica, e però fu sospeso il lavoro.

Riparo alla Fonte del Sambuco nella proprietà dei fratelli Sberna. — È alto sul fosso una diecina di metri, lungo metri 14 con la profondità massima di m. 7. Fu scavato completamente e accuratamente passando sempre la terra al vaglio acciò nulla sfuggisse. Era assolutamente intatto. Sotto lo strato superficiale, di quaranta-sessanta centimetri completamente sterile, si videro chiaramente due strati fertili, separati da uno strato sterile. A metri 3.60 il materiale cessò del tutto e si raggiunse la roccia primitiva compatta. Tuttavia, siccome questa alla destra scendeva rapidamente, lo scavo fu in codesto punto approfondato oltre quattro metri per rimuovere ogni sospetto che, in un dato momento della storia dell'antro, la corrente fluviale avesse potuto trascinarvi qualche relitto.

Lo strato inferiore si continuava in una cavernetta, sottostante al piano del riparo quale si presentava prima dell'inizio dei lavori, la quale pertanto fu da questi messa in evidenza, non essendo prima possibile sospettarla, interrata com'era.

Il materiale interessantissimo e copioso di codesto riparo consiste in parecchie centinaia di lame silicee lavorate, oltre nuclei, abbozzi di lavoro e soprattutto schegge di rifiuto in quantità incalcolabile, delle quali si potè raccogliere qualche cento. Si accompagnavano pure in copia ossa in vario grado di lavorazione che si dovettero estrarre con infinite cure, perchè infracidate. Fu appunto la cura con la quale procedetti nell'estrazione, che mi permise di riconoscere che esse non erano già avanzi di pasto, come a tutta prima si sarebbe potuto credere, ma ossa lavorate, o preparate per lavorare. Tra le lame silicee si debbono ricordare alcune vere punte *à cran*. Taluni esemplari sono ritoccati con molta cura: non mancano raschiatoi di tipo *moustérien*.

Non s'incontrò il più piccolo pezzo di ceramica, nè alcuna traccia di fuoco.

I due strati hanno dato lo stesso materiale: tenni esatto conto dei vari livelli in cui gli oggetti comparivano, ma non potei segnalare alcuna differenza. Anzi notai che alcuni oggettini minuti e perfettamente

veronese. Su questi vocaboli ho voluto interrogare il ch. dott. Carlo Vignoli, il quale mi ha risposto cortesemente con una dotta Nota, che son costretto a riassumere qui nella parte fondamentale. *Vao* e *vajo*, si legano al lat. *vadum*. Per *arnale* si potrebbe pensare a tre etimi. Scartate, per ovvie ragioni di significato, la derivazione da *arnus* per *alnus* ed anche *ar(e)ale* da *ar(e)a*, non ostante si possano trovare alcuni suggestivi raffronti, il Vignoli piuttosto collega *arnale* di Civitacastellana con *arnaro* (veneto, triestino, friulano), significante *botte*, *mastello*, in cui è dunque l'idea della cavità ed anche con il *tarlo arna*, tarlo, *arnar*, tarlare, e con l'italiano *arna* che il Diez dice *gewölbartiger Kerkraft*, e il Pianigiani e lo Zambaldi dicono di origine assai incerta. Tutte queste voci andranno col celtico *arn*, che vale appunto caverna, buco, e si accosta meglio al senso di arnale, di cui *arnaro* dev'essere forma secondaria.

lavorati si trovarono nello strato più basso alla profondità di m. 1.70.

Trattasi indubbiamente di un laboratorio dell'età della pietra.

Presso questo riparo sgorga, da un profondo speco del monte, una ricchissima sorgente, ben nota ai paesani col nome di « Acqua del Sambuco », che certo indusse l'uomo primitivo a sostare in quei paraggi.

Si aggiunga che prossimi al riparo scavato stanno parecchi altri antri che godendo dello stesso vantaggio non potevano essere trascurati. Disgraziatamente furono utilizzati per stalle. Non omisi tuttavia di fare, quando era possibile, qualche tasto.

Di fronte al riparo del Sambuco, nei piani soprastanti, il colono Enrico Petrucci, facendo un piccolo scasso per erigere un pagliaio, aveva raccolto e mi cedeva una piccola cuspide silicea lattea triangolare, con alette e peduncolo.

Riparo della Sughera, nella proprietà di Giustino Mazzoni. — Piccolo riparo, poco alto, sul fiume anch'esso sulla destra del Fratta, a circa due chilometri da Corchiano più a valle. Ne ricavai soltanto due lame ben fatte, di selce lavorata.

Ripari del Piluccio. — S'incontrano procedendo oltre a circa cinque chilometri dal paese, sotto i terreni di proprietà comunale. Sono cinque abbastanza lunghi nella fronte; ma poco profondi, singolari per l'identità della loro forma, che ne svela l'origine. Hanno tutti alla loro sinistra l'incavo maggiore, con una sorgente. I tre più grandi, essendo molto aperti, non hanno potuto trattenere il terriccio. Il saggio condotto d'innanzi al riparo più lungo, che per altro non si potè molto approfondire per la natura del suolo, dette qualche pezzo di ceramica rozza, tra cui un esemplare di ceramica decorata a borchie o mammelle e qualche scheggia silicea.

Buoni risultati dette l'esplorazione del riparo più piccolo, la cui bocca era in parte ostruita da colossali blocchi divelti o precipitati dalla fronte di essa. Questi avevano trattenuto una parte del deposito della cavernetta. Feci rimuovere cotesti blocchi, e nel terriccio ad essi sottostante, come in quello della cavernetta, raccolsi i frammenti di un'olletta decorata elegantemente a sottili cordoni incurvati (fig. 29), altri pezzi della stessa ceramica e di altre varietà, da riferire all'età del bronzo, sia per i caratteri specifici, sia per quanto si è osservato nel complesso degli antri esaminati. Da cotesto strato si ebbero ossa rotte irregolarmente, di maiale o di capra, che son veri avanzi di pasto, invece non s'incontrò nessun osso appuntato, nè alcuna scheggia silicea. Il materiale era contenuto in un unico strato di terra nera, uliginosa, come bene appariva nell'interno della cavernetta.

Cotesto riparo dovette servire, almeno per un po' di tempo, quale abitazione, ma non può dirsi se esso fosse utilizzato quando era attivo il riparo del Sambuco; perchè il materiale più antico poteva essere sfuggito al tempo dell'occupazione successiva; certo non dette alcuna lama silicea lavorata. Poco oltre il gruppo dei detti ripari, un po' più verso Corchiano, sta un grottone profondo che fu pure saggiato. Non dette che scarsa ceramica senza importanza, finchè l'acqua che ne scaturiva non fece sospendere il lavoro.

Grotte Chierichetti o Clericetti. — Stanno di fronte alla ripida e nuda parete ghiaiosa delle Cornacchiaro, la quale sfacelandosi di continuo abbandona ciottoli silicei. La maggiore delle grotte, completamente franata, non ha permesso scavi. In questa località ho vuotato del tutto una grotta lunga m. 8, larga alla bocca m. 3. Il suolo primitivo saliva rapidamente, sicchè il terreno di sfacelo giungeva a non grande distanza dalla volta, in fondo alla grotta. Il deposito era certamente intatto, e la terra sembrava distinta in due strati; tuttavia non potei raccogliere che due lame silicee ben lavorate con la solita tecnica e qualche raro osso di bruto insieme associati ad un metro di profondità, nel fondo.

Deve ritenersi o che il materiale preistorico fosse sfuggito per la grande inclinazione del suolo o che quel deposito rappresentasse soltanto una breve sosta, perchè il luogo era troppo umido e buio.

Gruppo di caverne sotto Piazza Castello. — Così vien chiamata un'ampia spianata triangolare su uno sprone avanzato alla confluenza tra il Rio Fratta e il Fosso delle Ruote, che le costituiscono una difesa naturale.

Su cotesta spianata dovette esistere un pago protostorico: si stende tuttavia un poderoso muro costruito da grandi parallelepipedi, che corre rettilineo dall'uno all'altro fosso.

La posizione di cotesto pago è pertanto identica a quella della parte più antica di Corchiano, che mostra

le tracce di identico muro nelle fondamenta della rocca che fu dei Farnese, e la stessa è la posizione di Vignanello, di Gallese, di Civitacastellana, di Veio, ecc.

Chi guarda la scena dai piani di Santa Lucia ha sott'occhio come una sintesi dai caratteri speciali di quella regione. Di fronte, lo sprone ove esistette il pago alla confluenza dei due fossi; si distinguono a destra gli avanzi dell'aggere. Sullo sfondo, il profilo angoloso del Soratte domina i *plateaux*. La parete vulcanica tufacea precipita a picco sulle ghiaie che formano il letto del torrente: in essa si scorgono tre caverne quali si presentarono dopo lo scavo.

Era dapprima ben visibile soltanto quella centrale, che dirò Grotta Alta, ampia e bella, asciutta, che dovette essere certo utilizzata in tempi preistorici. Disgraziatamente il suolo ne è tutto compatto. Una stricia di terra alla bocca fu saggiata e mostrò i residui di due differenti età.

Più superficiale raccolsi ceramica dell'età del ferro, tra cui i frammenti di una capeduncola di bucchero, sagomata, ed una fuseruola ornata. Incontrai quindi un pavimento formato di ciottoloni calcarei portati su dal fiume, e sotto stava uno strato di terra nerissima coi soliti avanzi di pasto e con frammenti di vasi della consueta ceramica di carattere eneo.

Presso cotesta caverna riuscivo a identificarne due altre, che erano quasi interamente sepolte.

L'una, più a valle, si apriva su un breve spinzzo apparendo come una bassa e stretta fenditura nella quale non si poteva penetrare. Era quasi totalmente riempita di terra rossa pozzolanacea, derivata dallo sfacelo lento e regolare del tufo. Come fu completamente vuotata, apparve una grotta asciutta e abbastanza regolare larga alla bocca m. 6, profonda circa altrettanto.

Mi dette abbondantissima e interessante industria litica ed ossea perfettamente rispondente a quella del riparo del Sambuco. Anche quì tutto il materiale litico è lavorato solo da una parte e verrà più oltre descritto complessivamente con quello degli altri depositi. Anche quì raschiatoi *mousteriens* e abbondanti cuspidi *à cran*, indifferentemente nei vari livelli. Interessanti i vari gradi della lavorazione dell'osso, che quì potei più agevolmente osservare perchè la caverna era più asciutta. Mancavano invece gli avanzi di pasto, che tante volte ho raccolto nei fondi di capanna.

Anche in questa caverna notai due strati ben distinti, che eran facili a rilevare perchè separati da un lieve strato sterile, e inoltre l'inferiore era molto più compatto e tenace. Ma mentre l'industria litica e ossea era in entrambi la stessa, qui un fatto nuovo si presentava. Lo strato superiore conteneva anche frammenti di ceramica rozzissima, fatta a mano, che è certo dell'età della pietra. Alcuni frammenti si raccolsero nella parte più interna della caverna, altri sul davanti, ma sempre sotto lo strato superficiale sterile.

Avevo terminato l'esame di queste due caverne, quando, lavorando più tardi in un'altra, che è sull'opposta ripa del fosso, rompettai l'esistenza della terza caverna. Essendo prossima alle precedenti, che avevan dato abbondante materiale, e chiusa dalla frana, mi fece concepire le migliori speranze che andarono poi troppo deluse. Dopo che con lungo lavoro si rimossero gl'immani blocchi e si nettò attentamente la caverna, non si riescì a recuperare dallo strato inferiore che poche lame del solito tipo, benchè ben tagliate, mentre lo strato superiore dette solo qualche cocciò più tardo. È singolare una olletta rozza fatta alla ruota, ma assai sbilenca, monoansata che ha due fori verticali, l'uno poco sotto l'orlo l'altro vicino al piede, dei quali non so indicare lo scopo.

Caverna delle Galere. — È nota in quel contado con questo nome una grotta relativamente grande, che si trova in un borro selvaggio il quale va a finire nel Fosso delle Rote, sulla destra del Rio Fratta. Il predio è detto delle Monache ed è di proprietà di Luigi Crescenzi.

La caverna si apre tra due strati tufacei paralleli, l'inferiore più ricco di cristalli leucitici. È lunga circa m. 18, larga m. 7 e forma a due terzi dall'ingresso, un gomito risentito. Ma salvo che alla bocca, in nessun punto vi si può star in piedi.

Mancando il riempimento, si saggiò all'apertura e non dette che pochi scaglie silicee senza significato.

Una singolarità di questa caverna consiste nell'avere, a intervalli regolari, tra larghi pozzi quadrangolari, a guisa di comode « calatoie » con incisure a guisa di scalini, che sboccano nella campagna soprastante, dalla quale pertanto può agevolmente calarsi nelle caverne assai meglio che dalla apertura naturale.

Non essendo la grotta affatto adatta per abitazione, e d'altronde troppo lontana da luoghi abitati per poter essere stata utilizzata quale magazzino viene il sospetto (che qui si riporta per quel può valere) che essa cioè, in epoca non precisabile, ma non forse remotissima, abbia servito di nascondiglio a gente che volesse rapidamente occultarsi. Lo farebbe credere specialmente l'ampiezza e il numero delle calatoie, in contrasto con quel misero antro; certo esso è affatto introvabile a chi non conosce bene i luoghi.

Sulla riva sinistra del Rio Fratta s'incontrano le seguenti cavernette, a cominciare da quella di S. Egidio, che è la più prossima al paese, discendendo fino alla confluenza, del Rio Fratta col Fosso delle Rote.

Caverna di S. Egidio. — Piccola caverna bassa sul fiume in proprietà Mozzini. Il saggio nel fondo di essa, condotto ad oltre quattro metri, cioè fino al termine di un minuto brecciame, non dette alcun risultato. Invece nello spiazzo anteriore alla caverna si misero in luce due strati. Quello superiore conteneva in molta abbondanza cocci dell'età del ferro e posteriori frammentati e rimescolati. Più interessante è lo strato inferiore dei cocci dell'età del bronzo. Questa diagnosi poggia non su i frammenti di rozze olle cilindroconiche che vi si raccolsero, che possono anche essere una persistenza d'età anteriore, ma su abbondanti e caratteristici frammenti di ceramica nero-lucida, con anse svariate, su ceramica a cordoni, su qualche fuseruola. Lo stesso complesso di caratteri si osservava in qualche altro deposito, ad esempio al Piluccio, e anche quì resti di pasto e assenza dell'industria litica.

L'estensione del deposito doveva esser maggiore, ma poichè questo è basso sul fosso, le acque ne avevano asportato una parte.

Oggi la caverna è oggetto di un ingenuo culto al Santo, che ebbe, pare, un oratorio prossimo. Vi si incontrano numerose le rozze crocette di legno o di rami collegati, depostevi dai fedeli, ed anche ha credito l'acqua che si accumula con lento stillicidio in una tazza scavata nella parete del fondo. Ma il culto deve essere assai recente poichè non ha lasciato alcuna antica traccia.

In località *Caprareccie,* sotto il paese di Corchiano, esiste un gruppo di caverne cha dà illusione di un villaggio trogloditico. Ma esse sono state profondamente modificate e ridotte a uso stalla. Tuttavia non tralasciai di fare qualche tasto nel terreno davanti ad alcune delle più alte. Ma i saggi andarono sterili.

Più a valle, procedendo sulla sinistra del Fratta esaminai diverse altre caverne, taluna delle quali quasi inaccessibili. Il fondo loro compattissimo non permetteva ricerche.

Caverna dell'acqua. — Con questo nome indico una caverna sotto il Pian di Rustica o di Santa Lucia, in proprietà Lattanzi.

È una delle più grandi, misurando oltre quindici metri di larghezza, e dovette un tempo essere assai profonda.

È costata un lungo e faticoso lavoro: vi occupai parecchi giorni sul finire della mia prima campagna; vi tornai per una quindicina di giorni nell'estate del 1917. Sembrerà eccessivo il tempo speso in quell'antro: ma io avevo la necessità di persuadermi se si ripetessero ivi i fatti osservati più chiaramente in un'altra caverna, della quale dirò tra breve, come da alcuni indizi apparsi sul principio potevasi sospettare.

Tutta la parte rocciosa del monte era crollata trascinando una grande quantità di terra assestatasi per modo che solo il procedere del lavoro fece comprendere la vastità della frana.

Di più, a sinistra scaturì una sorgente, che prima dello scavo si smarriva nel terreno, la quale rese oltremodo difficile il lavoro: si dovettero allacciare le vene d'acqua e procedere lentamente nel fango.

Ciò nonostante la parte anteriore e destra della caverna, difesa dalla frana, aveva conservato i suoi caratteri originali e fu possibile riconoscere tre strati fondamentali.

Alla superficie s'incontrò una grandissima quantità di cocciami dell'età del ferro e romana mescolati. Taluni vasi grandissimi, *oinochoi*, olle e fonde terrine con coperchio, erano quasi interi entro anfrattuosità della roccia. Vi si trovarono intere o spezzate alcune lucerne romane, senza bolli, alcune gambe umane fittili od *ex-voto*, due monete d'età imperiale, alcuni pezzi di metallo. Questo materiale stava specialmente addensato a sinistra, dalla parte dell'acqua.

Il secondo strato dette un focolare addossato alla parete destra, ceramiche rozze a cordone come quelle

del Piluccio in quantità, o nero-lucide, fusaiuole discoidi, un frammento cui sta aderente per le incrostazioni un piccolo anellino di rame o di bronzo, un coccio che sembra dipinto, avanzi di pasto.

Lo strato più profondo dette la solita industria litica ed ossea e deve notarsi che anche qui essa era largamente associata alla rozzissima ceramica, che descrivo più avanti sotto il tipo A_1.

Deve segnalarsi il numero veramente rilevante dei *grattoirs carenés*, che vi rinvenni. Ma poichè tardi mi accorsi della loro presenza, venendo essi estratti col fango o quindi affatto irriconoscibili, non essendo altro, in fondo, che ciottoletti, è certo che la maggior quantità ne andò perduta.

Un lembo dello strato archeologico continua tuttora a sinistra sotto i massi ed ho voluto lasciarlo quale testimonio dello scavo.

Indubbiamente il luogo era stato frequentato in tutte le età a cominciare da quella della pietra. La caverna che un tempo era assai grande, richiamava l'attenzione per essere alla confluenza di due larghi fossi e per la sorgente che allora doveva sgorgare abbondante in fondo ad essa. Servì dapprima di laboratorio ai litoplidi, ricevette visite successive, più rade nell'età di mezzo, più frequenti con lunghe soste nell'età del ferro e nell'età storica: allora qualche pio visitatore onorò la fonte lasciando qualche oggetto: non solo si ha evidentemente qualche *ex-voto*, ma come tale credo possa ritenersi anche qualche moneta e le lucernette, che non avrebbero avuto alcun utile scopo in quel luogo. È da escludersi qualunque traccia di sepoltura (1).

La sorgente migrò più in basso ed ora sgorga in un luogo precisamente sottostante con una ricca polla d'acqua dal contatto tra i tufi e le ghiaie, a livello del fosso. Le infiltrazioni perdutesi nel terreno avevano determinato il crollo dell'antro e il mantello di terra trascinato dalla frana, o accumulato posteriormente dalle acque, aveva protetto il deposito.

Un riparo assai interessante comparve poco sotto la caverna precedente. Quando fu preso in esame, aveva assai modesto aspetto e sarebbe molto probabilmente sfuggito senza il lungo saggiarsi che dovetti fare in quella località. Non era che una bassa grotticella, entro un breve masso sporgente dal fosso. La cavernetta nulla conteneva, ma le sterre liberò davanti al macigno un breve pianerottolo il quale racchiudeva il deposito preistorico

Sotto l'*humus*, alla profondità di cent. 40 o 50, apparve il primo strato. Una grande quantità di selci era anche qui associata alla stessa ceramica di *Terra Rossa*, ma in questo caso assai scarsa. Si noti che selci e ceramica facevano un tutto compatto poichè le infiltrazioni avevano cementato il terreno producendo una specie di breccia che si dovette rompere faticosamente col piccone. Un piccolo lembo di essa si interna ancora un poco sotto il masso strapiombante che costituisce il riparo, ed ho appunto voluto per ora lasciarlo come testimonio dello scavo.

Seguiva uno straterello sterile di cent. 15 o 20, quindi un altro strato con le selci abbondantissime e con le solite schegge ossee e lavorate, ma senza la ceramica.

Segnalo l'abbondanza delle cuspidi *à cran* che ho raccolto in tutti e due gli strati, dei raschiatoi di carattere neolitico e qualcuno di quelli *surelevés*, di qualche veramente bella lama. Su ripeteva pertanto l'identica condizione verificatasi nella cavernetta di Terra Rossa che sta di fronte, dalla parte opposta del fosso; sarebbero bastati questi depositi sicuramente intatti, ricchi di materiale identico, a darci un'idea di quell'industria.

Indico questo luogo col nome di *Riparo Lattanzi*, per ricordare gli egregi signori, proprietari del terreno, che con ogni cortesia mi consentirono le ricerche.

Parallelamente al Rio Fratta si ha un corso d'acqua che da Vignanello, passando poi sotto Gallese, si dirige al Tevere via via assumendo vari nomi. Esplorai la riva destra di quel tratto in cui esso è detto *Fosso dell'Acqua Santa*, che prende l'aspetto di un borro selvaggio e impraticabile, incassato tra le alte pareti rocciose.

Riparo dell'Ortaccio. — Lasciando a sinistra la via Amerina si giunge al così detto Passo di Alliano, sul fosso dell'Acqua Santa, in località Ortaccio, nel fondo Cappucci. Fu quivi saggiato un ampio riparo che non dette che scarsa ceramica.

(1) Presso il nuraghe Lugherras, si trovò la favissa di un tempio di età storica: quivi «la grande massa votiva delle terrecotte del cumulo votivo è data dalle lampade che si rinvennero a migliaia». — Taramelli, *Il nuraghe Lugherras presso Paulilatino*, Mon. Ant. d. Lincei, XX, 1910.

Riparo della Fontana in località le Cese. — È alto sul fosso una trentina di metri. Contiene una sorgente perenne, abbastanza abbondante e forse fu per questa ragione che si frequentò più di sovente l'antro e se ne disperse il materiale tanto più che l'antro non è molto grande (metri 8 di lunghezza per 3,50 di profondità). Si ricuperarono poche selci e cocci di varia qualità mescolati, il che m' indusse a troncare il saggio. È tuttavia da ricordare un esemplare della ceramica mammillata, ricuperata anche da altri depositi esplorati.

Caverna della Stipe, in località le Cese, proprietà Giuseppe Abbati. — È alta sul fosso una trentina di metri. Assai interessante si è mostrata questa cavernetta nascosta nella parte più selvaggia del fosso di Acqua Santa. In pianta, si presenta irregolarmente rettangolare, alla sinistra si prolunga in un diverticolo risaliente infine a guisa di angusto pozzo, scavato dall'acqua.

Era assolutamente intatta, e la regolarità delle stratificazioni mi servì come un punto di riferimento nelle ulteriori ricerche essendo stata una delle prime esplorate. Fu completamente e attentamente vuotata; quando lo scavo era tuttora aperto, fu disegnata e fotografata da Ettore Traversari, disegnatore dell' Ufficio degli scavi.

Il deposito conteneva tre strati archeologici ben distinti tra loro da uno straterello affatto sterile.

Lo strato inferiore appartiene all'età della pietra; esso ha dato abbondantissima l'industria litica che ho ricordato per i precedenti depositi accompagnata pure da enorme quantità di rifiuti silicei; ed anche quì come ho fatto per i casi precedenti, il materiale che non ho creduto asportare ho riseppellito nel fondo della caverna a destra. Il giorno 24 agosto 1916 mentre in piedi in mezzo alla caverna parlavo col Traversari, l'operaio Nardi mi interrompeva per porgermi una cuspide con peduncolo e alette. Il fatto mi colpiva perchè dall'attento esame del riparo del Sambuco che avevo poco innanzi terminato non mi era apparso alcun oggetto con lavoro bifacciale come non avevo avuto traccia di ceramica. Raddoppiata pertanto l'attenzione, poco appresso si raccoglievano altre cuspidi peduncolate e qualche pezzo di ceramica rozza. Non si incontrarono cuspidi *à cran*. I campioni della ceramica raccolta son da me descritti sotto i tipi A_1 e A_2. In seguito, nell'angolo interno, di destra, profondamente incastrati in un avvallamento del terreno, si trovarono i frammenti di un vaso globare a collo e di una rozza olla: questo strato è pertanto segnalato dalla associazione delle cuspidi alla ceramica, e a prescindere dalle cuspidi peduncolate, esso corrisponde allo strato inferiore della Caverna dell'Acqua del Rio Fratta e agli strati superiori del riparo Lattanzi e di Terra Rossa sotto Piazza Castello.

Lo strato medio deve riferirsi all'età del bronzo tenendo conto dei caratteri delle ceramiche ancora fatte a mano, ma ben diverse dalla precedente e nell'insieme corrispondenti a quelle del Riparo del Piluccio e dello strato medio della Caverna dell'Acqua. In questi casi, tali ceramiche si trovarono pure, ripetiamolo, senza alcuna associazione alle selci, mentre in altri depositi si trovarono più superficiali mescolate alle ceramiche dell'età del ferro. Lo strato medio conteneva a sinistra un focolare nel quale raccolsi qualche pezzo di ceramica. Dalla parte destra è interessante ricordare un grande tegame quasi intero e alcuni pezzi decorati con grandi borchie (figg. 21 e 22).

Lo strato più alto conteneva qualche scarso coccio dell'età del ferro, e una stipe del III o II sec. a. C, che sarà descritta a parte. Gli *ex-voto* erano specialmente piedi, gambe, mani, idoli femminili, alcuni rozzissimi altri di buona fattura, qualche membro virile, il simulacro di un ragazzo in fasce ed una grandissima quantità di vasi, pochi fini e piccoli, altri della forma dei noti cinerari romani provvisti di coperchio. Tutti questi vasi si trovarono vuoti, ma potevano aver contenuto qualche liquido costituente l'offerta, il latte ad esempio. Di metallo, si trovò soltanto una moneta imperiale.

La fig. 1 rappresenta lo stato dello scavo al 26 agosto 1916, con il gruppo centrale del materiale della stipe, come fu scavato, soltanto poggiante su un piano un po' inferiore a quello in cui fu effettivamente raccolto.

Si deve avvertire che il materiale era in gran parte affatto superficiale: il simulacro del bambino fasciato si trovò appoggiato alla parete di fondo, evidentemente come era stato messo, mancante solo della testa affiorante. Un grosso o rozzissimo idolo seduto, posto verso il fondo della grotta, in una specie di nicchia naturale, di fronte all'unico punto che per-

Fig. 1. — Caverretta della [illegible] sul fiume dell'Acqua Santa, tra Cerchiara e [illegible]

mette l'accesso alla caverna, aveva la testa spezzata, che si trovò poco oltre; i vasi col coperchio, spesso erano interi, o i loro frammenti stavano prossimi nonostante che solo un velo sottilissimo di terra li nascondesse. È chiaro che la caverna, abbandonata in quel luogo romito e selvaggio, dopo la deposizione della stipe, non era stata più toccata.

Lo sfacelo regolare del tufo era certo stato lentissimo, come del resto verificavo nella maggior parte dei casi. Ma la caverna non dovette mai essere una vera e propria abitazione, per l'eccessiva umidità o per la cattiva esposizione che non permette mai che le giunga un raggio di sole.

Discendendo il corso del fosso si trovano alcune altre caverne assai grandi, ma profondamente modificato.

Sotto di esse in un largo piano, poichè d'un tratto il fosso entra in una larga valletta, osservai frammenti di rozze ceramiche alla superficie. Gruppi di capanne preistoriche poterono esistere in quel luogo.

Discendendo ancora il fosso dell'Acqua Santa in località « Mola di Campo » esaminai parecchie altre caverne, alcune grandi e belle; una delle quali contiene una sorgente che fu adattata con qualche lavoro. Certamente cotesto gruppo di antri non potè sfuggire all'uomo primitivo, ma non si presta alle ricerche: da qualcuna di quelle caverne si estrasse pozzolana, altre sono magazzini o stalle.

Passo a descrivere il materiale che ho raccolto negli antri falisci.

III.

L'industria litica.

L'industria litica ci si presenta pura ed omogenea caratterizzata dalla larghissima produzione delle lame; deve dirsi che questa tecnica non conosce che le lame, che seppe tagliare in modo mirabile applicando spesso un fine ritocco non differente da quello praticato dai neolitici. Da lame si estrassero tutti gli oggetti, con la sola eccezione di quei piccoli e caratteristici strumenti detti *grattoirs carénés*. Ed è notevole come con poche modificazioni le lame si sapessero adattare a funzionare per fini molteplici e diversi.

Prevalgono per numero gli esemplari da considerarsi come raschiatoi, o come punte per graffiatoi e per frecce o forse per armare bastoni incavandole lateralmente a guisa di resta. Tuttavia la ripetizione delle fogge permette di riconoscere, nell'apparente omogeneità, parecchi tipi.

L'analisi di queste forme ci è oggi resa più facile per le fini osservazioni degli autori francesi. Seguirò la loro nomenclatura per quanto mi è possibile, tenendo conto dei loro ultimi studî, senza ora ciò impegnarmi ad accettare le ipotesi formulate circa la destinazione di questi oggetti. Sarà così più celere la presentazione del materiale, più rapidi i confronti più agevoli al lettore le conclusioni.

Benchè io abbia tenuto il più scrupoloso conto dei vari livelli nei quali gli oggetti, via via mi si presentavano, non ho potuto notare alcuna differenza nella industria litica, salvo la presenza delle cuspidi peduncolate in un solo caso, le quali, cioè, apparvero nello strato inferiore della Caverna della stipe.

L'industria litica cessava completamente quando compariva la ceramica di età enea. In qualche riparo in cui ho raccolto soltanto questa, non ho invece incontrato neppure una scheggia di pietra. Ciò, mentre ha servito a farmi un'idea comparativa di cotesti depositi, mi dimostrava evidentemente che gli antri non son tutti della stessa età.

La materia adoperata è la silice, ben di rado la quarzite, e questa solo per gli oggetti più grandi. Le selci varicolori, talvolta diasprigne o agateidi, mi son fornite dai ciottoli delle ghiaie sottostanti ai tufi. Sul Fratta, ad esempio, la parete del Cornacchiaro è tutto un potente deposito ghiaioso in continuo sfacelo. Singolari son certe selci dello strato inferiore della caverna della stipe, per la loro insolita e vivida lucidezza, che dà loro l'aspetto di uno smalto.

A). — Oggetti di tecnica musteriense.

La vera *pointe à-main* manca. Si hanno invece grandi e robuste schegge di quarzite o di selce, con faccia inferiore di stacco, mentre la superiore presenta parecchie superfici. Sono per lo più irregolari, ma anche in questo caso non si possono confondere con i primi scheggioni staccati per saggiare la crittale e per avviare il lavoro, poichè esse presentano in qualche

caso le tracce di uno scarso e trascurato ritocco. In ogni modo esse si differenziano sempre dalle strette e svelte lame silicee più piccole, che costituiscono il fondo di questa produzione e quindi dimostrano in realtà che anche queste grandi e robuste schegge di cui parliamo si vollero espressamente produrre (fig. 2).

Il Cartailhac ricorda per la Grotta del Principe ai Balzi Rossi i pezzi grezzi o éclats, che egli considera quali strumenti. E richiama le osservazioni del Rutot secondo il quale per raschiare, segare, forare meglio poteva servire una semplice scheggia bruta purchè opportunamente scelta. Il ritocco, secondo il Rutot, sarebbe provenuto dalla necessità susseguente di riadattare il filo dello strumento quando l'uso lo aveva smussato, operazione che si sarebbe secondo lui ripetuta più volte (1).

Opinione per vero eccessiva come rileva lo stesso Cartailhac, poichè sono eccezionali gli strumenti *moustériens* che ci dimostrino un successivo riadattamento, mentre ciò ben spesso avveniva sugli oggetti neolitici: era d'altronde ben più semplice sostituire la scheggia grezza divenuta inservibile con altra che con tanta facilità poteva procacciarsi.

Non essendo possibile sempre una netta distinzione, alcune delle lame silicee ritoccate in testa a guisa di raschiatoi, qui considerate in una delle categorie seguenti, potrebbero benissimo porsi tra i tipici strumenti *moustériens*, poichè essi corrispondono per esempio e quelle raccolte dal Commont a Montières les Amiens, in un orizzonte a fauna calda (2).

Ma qui soprattutto mi interessa di rilevare che sono comparse in questi depositi, per verità assai rare, alcune scheggie silicee piccole, irregolari, con ritocco parziale, le quali assai davvicino si stringono agli esemplari che si raccolsero nelle ghiaie di Ponte Molle, o che si trovarono sporadici in qualche altra parte del Lazio ove le traccie del *moustérien* ci si presentano con forme piccole e non ben definite.

B). — Armamentario normale.

I. *Lame silicee strette semplici o con scarso ritocco.* Anche considerando quelle sole meglio tagliate, sono in numero grandissimo. Il modo del taglio è sempre sicuro e son tanto uniformi nella grandezza, per lo più media, a parte quelle considerato in seguito tra gli oggetti microlitici, da doversi ritenere che esse senz'altro così si adoperassero in molti casi.

Quando esse recano qualche cenno di ritocco, si può spesso restare incerti se non piuttosto rappresentino gli abbozzi di qualche altro istrumento.

II. *Lame raschiatoi.* — Indico con questo nome i classici *grattoirs-sur-lame*, che altri malamente traduce grattatoi *su* lama, cioè quelle lame che son ritoccate in testa e talora ad entrambe le estremità per servire da raschiatoio. Nel più dei casi il ritocco si restringe in coteste parti, come nei grandi e ben noti raschiatoi laminari *moustériens* sopra ricordati, tanto comuni, ma spesso si estende lungo i fianchi che talvolta prendono un profilo lievemente arcuato: ne risulta allora un elegante strumento (Tav. I, 3, 6).

III. *Raschiatoi laminari corti, semplici e doppi.* I raschiatoi propriamente detti sono in numero grandissimo e di parecchie qualità, ma dichiaro subito che essi ci presentano sempre forme precise e ben definite di eccellente fattura, mentre mancano affatto quelle forme irregolari che i francesi dicono *grattoirs-museaux*, che sono niente altro che irregolari scheggie, che si utilizzarono ritoccandole in un punto qualunque in modo da presentare una piccola sporgenza. Cotesti raschiatoi *museaux* si riconoscono bene perchè la sporgenza ritoccata spicca in pieno contrasto col resto della scheggia informe. Rimando, per averne idea, alle figure del Breuil (1).

I raschiatoi che io prendo in esame in questo paragrafo son quelli *corti*, ma larghi, che si ricavarono da un frammento di lama come appare nel modo più evidente (Tav. II, 1, 5, 11). Li dico appunto « laminari » per distinguerli da quelli « *surelevés* » che sono tutt'altra cosa, mentre anche si distinguono dal tipo precedente per essere accorciati.

Avverto peraltro che ve ne sono alcuni pur tratti certamente da lama e ritoccati pure con molta cura come quelli dei quali ora discorro, i quali son termini

---

(1) Cartailhac, *Grottes de Grimaldi*, t. II, pag. 226.

(2) Commont, *Moustérien à faune chaude dans la vallée de la Somme à Montières-les-Amiens;* Congrès internat., Genève, 1912, I, pag. 297, fig. 3.

(1) Breuil, *Les subdivisions du paléolithique supérieur et leur signification*, Congrès etc. Genève, 1912, fig. 6, nn. 7. 8. — Cfr. Bardon et Bouyssonie, *Grattoir earéné et ses dérivés, à la Coumbo-du-Bouitou (Corrèze)*. Rev. de l'école d'anthrop. 1906, pag. 401.

Fig. 2 — Dalle cavernette sul Rio Fratta 1:1

di passaggio ai *grattoirs surélevés*, per esempio i saggi della fig. 8, n.i 7, 8, 10, 13, 14.

I raschiatoi laminari corti e piatti hanno spesso la forma ovale, che qualche volta si restringe ad uno dei capi.

Si hanno insomma le varietà già riconosciute dai dotti francesi che si riducono alle seguenti:

a) Raschiatoi semplici laminari cioè porzioni di lame strette con una estremità attondata (Tav. II, 1, 3, 4, 5);

b) raschiatoi laminari doppi cioè attondati alle due estremità (Tav. II, 2, 11).

c) *à feuille de marronier* (Tav. II, 13).

IV. *Raschiatoi-punteruoli triangolari.* — Sono come i precedenti elegantissimi e perfetti strumenti, ma debbono tenersi distinti perchè son più massicci riguardo alla lunghezza del corpo: la base larga si restringe gradatamente in una svelta punta, inoltre il ritocco è completo estendendosi su tutta la faccia convessa: essi non presentano alcuna differenza da oggetti usciti dai puri strati neolitici (Tav. II, 6, 7, 8, 9, 10).

È chiaro che la porzione allargata, troppo massiccia, non poteva permettere l'immanicatura e quindi essi non possono considerarsi come cuspidi come il loro profilo farebbe credere ad un esame superficiale.

Se ne ebbero dalla Grotta dei Bambini ai Balzi Rossi. Erano frequenti a Termini Imerese (Palermo), nella stazione del Castello come vidi nella collezione Patiri, ma le figure pubblicate sono poco felici (1).

V. *Coltelli puntuti a taglio curvo.* — Sono comparsi nel materiale falisco taluni strumenti lavorati con tecnica neolitica, di foggia caratteristica che si ripete identica benchè varii la grandezza, rappresentati nella figura 3 del testo, e a Tav. I, 7, 10).

Si osservi l'andamento sinuoso dei fianchi, l'attondarsi dalla lama in alto, per modo che la punta resta sempre spostata da un lato, a destra o a sinistra. Il ritocco fu sempre applicato a tutto il contorno dello strumento per poterne determinare la forma. Mi domando se essi non fossero più specialmente destinati a lavorare le schegge di osso.

Essi presentano qualche affinità con esemplari dei Balzi Rossi, ma tutti i nostri falisci sono di gran lunga più perfezionati.

Col nome di coltelli puntuti e ricurvi, non sapendo qual'altro usarne, avevo già altra volta indicato strumenti neolitici che con tutta probabilità si

FIG. 3. — Dalle cavernette di Terra Rossa (1 : 1).

adoperarono nello stesso modo. Ma costesti erano un po' diversi, cioè più stretti, non sinuosi ai fianchi, e il ritocco era applicato soltanto nella parte curva della lama, nè posso dire se un nesso genetico li leghi tra loro (1).

Forse taluno degli esemplari liguri che l'Issel chiama trincetti possono ravvicinarsi ad essi. Il Casini trovò nella stazione di Bellaria, presso Bazzano, parecchi strumenti, che si accostano ai presenti (2).

VI. *Spatolette silicee.* — Ebbi già a indicare nel materiale neolitico con questo nome una varietà di raschiatoi che si rende evidente quando se ne abbia sott'occhio una serie un po' copiosa.

Le fogge meglio tipiche hanno una certa lunghezza, il corpo stretto che gradatamente si allarga fino al margine tagliente. Dapprima avevo riunito in questo tipo, per analogia, alcune forme in cui il margine è

(1) Patiri, *L'arte primitiva* etc., Palermo, Reber (gli esemplari della tav. fotograf., detti *a cuspide*) — Schweinfurth, *Ueber das Höhlen-Paläolith.* etc. Zeitschr. f. Ethn. pag. 859, D, C, E.

(1) R[illegible], *[illegible]* L'Anthropologie, XXVIII, 1917, fig. 2.

(2) [illegible]

penna, sempre allargato notevolmente in confronto del corpo, è semicircolare. Preferisco serbare questa indicazione solo per le fogge in cui il margine tagliente è rettilineo; le quali perciò meglio si distaccano dai comuni raschiatoi.

Ne ho notati alcuni esemplari sempre piccoli e identici nel materiale del cui ora parlo, come quelli che presento nella figura, che uscirono dallo strato inferiore dello strato del Riparo del Sambuco. Due di essi hanno una delle costole abbattuta con attento ritocco. Anzi possiamo osservare che questo ritocco è condotto con metodo insolito: sono piccoli colpi recati verticalmente dall'alto al basso e non scaglioline estese distaccate col solito e abile sistema dei neolitici. Ne risulta che il margine è spesso, anzichè tagliente e sottile come avviene nelle cuspidi neolitiche (fig. 4).

Fig. 4. — Dal Riparo alla Fonte del Sambuco (1:1)

Spatolette silicee, ben riconoscibili, compaiono nel materiale della tipica stazione di Alba (Cuneo) e si conservano nel Preistorico di Roma, di alcune delle quali do la figura (fig. 5). Con questo nome io credo potrebbero indicarsi anche molti di quegli oggetti delle stazioni francesi di Catenoy e della Valle del Petit-Morin dove erano comunissimi, i quali furon detti cuspidi *à tranchant lateral*, nome per certo assai infelice. Questi oggetti sono assai piccoli, e l'esame che può farsene nel Preistorico di Roma, dove se ne conservano parecchi, persuade che anche qui la parte funzionante è la base, non la punta. Il nome di « spatolette silicee » lascierebbe impregiudicato il giudizio sull'uso tuttora mal sicuro.

Fig. 5. — Dalla Stazione neolitica di Alba, prov. di Cuneo (Museo Preistorico di Roma). 1:1

VII. *Punteruoli.* — In confronto dei tipi precedenti i semplici punteruoli sono scarsi di numero. In qualche caso la punta si procurò con sottile ritocco all'estremo di una lama come l'esemplare della Tav. I, 12, che è spezzato.

Altre volte, ma eccezionalmente, poichè non ne ho che due esemplari, il lavoro accuratissimo si applicò

su una scheggia robusta lasciata nel resto bruta (Tav. I, 16, 17).

Singolare *object de fortune* è un punteruolo così fatto: si utilizzò una scheggia a sezione triangolare trasversa, presso a poco come avvenne per i due esemplari precedenti, ma in questo caso essendo la scheggia riuscita naturalmente sottile, invece di applicare il ritocco, si preferì di assottigliarlo ulteriormente con piani tangenti agli spigoli. Ne risultò un punteruolo a guisa di strettissima e lunga piramide.

vari livelli, benchè pur qui accompagnate alle punte *à cran* (1).

Non deve pertanto illudere una lontana rassomiglianza nel profilo delle cuspidi solutreane: occorre tener sempre presente il complesso della *facies* industriale dalla quale questi oggetti non possono distaccarsi. Gli esemplari falisci, è inutile ripeterlo, hanno la faccia inferiore perfettamente piana senza alcuna traccia di ritocco: non sono che lame. Invece, possiamo ben seguire in Italia l'evoluzione della vera

Fig. 6. — Cavernette del Rio Fratta (faccia inferiore di stacco) 1:1

A mio avviso è pure casuale la forma della punta nell'esemplare Tav. I. 13, che è di forme regolari. La punta si procacciò staccando alcune larghe scheggioline, quindi essa risultò corta e fragilissima, nè si vede pertanto a qual'uso essa avrebbe potuto servire. Ho incontrato un altro esemplare prodotto con simile sistema.

VIII. *Cuspidi pseudo solutréennes.* — Ho riunito nella figura 6 alcuni saggi di cuspidi di vari ripari, che si stringono a quelli che i paletnologi francesi chiamano *proto-solutréennes*. Essi le considerano come le preannunziatrici delle vere foglie di lauro di Solutrè, e notano che talvolta hanno un accenno di ritocco anche sulla faccia inferiore, oltre il ritocco marginale completo bene spesso esteso a tutta la faccia convessa. Gli autori francesi anche osservano che esse sono accompagnate dalle punte *à cran atipiche* negli strati superiori del loro *aurignacien*. Invece, queste del territorio falisco furono raccolte nei

cuspide solutreana in altri territori dove fiorì a lungo l'industria delle amigdale celleane come nelle Prealpi Veronesi e dobbiamo pertanto credere che le cuspidi a foglia di lauro o di Solutrè derivarono in Italia dagli strumenti amigdalari impiccioliti come quelli di Zanzanello (Basilicata) e di Rivole Veronese: l'evoluzione si compiva durante i tempi neolitici (2).

IX. *Cuspidi a codolo.* — Sono tutt'altro che infrequenti le cuspidi provvedute di codolo, cioè di lungo peduncolo rudimentale (Tav. II. 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22 e fig. 7 del testo). Spesso esse presentano un doppio *cran* e in tal caso corrispondono esatta-

(1) Peyrony, *La* [illegible] 1909. — Capitan et Peyrony, [illegible] Revue anthropologique 1912 [illegible] 1913 pp. 66, 67).

(2) Rellini, Sulle stazioni quaternarie di tipo chelléen dell'agro venosino, Memorie dei Lincei, Classe Sc. Mor., 1915.

mente a quello che i francesi dicono *à soie*, che il Breuil meglio chiama *à cran bilateral*. Altre volte l'uno dei *crans* è ben marcato, mentre l'altro è appena accennato: altre volte il codolo si distingue soltanto per il suo graduale restringimento. L'intenzione di produrre un peduncolo per immanicarle o inastarle, e la prima origine di esso, appaiono evidenti in certe lame in cui il ritocco si limitò alla porzione basilare di uno soltanto dei fianchi, il che già fu notato dagli osservatori francesi. Come esempio presento

Fig. 7. — Cavernetta di Terra Rossa. 1 : 1

quello a Tav. II, 16, ma purtroppo la figura non lascia scorgere il minutissimo, delicato ritocco che appare a destra, e solo in basso.

Le punte *à soie* o *à cran bilateral* sono comuni a Spy (Belgio), a Font Robert, a Laussel (Francia) in depositi considerati dell'aurignacien finale, nella regione del Mont Ventoux e nella stazione dei Sablons pure in Francia che è probabilmente posteriore. Si trovarono a Solutrè [1]. Il Breuil ne indicò due di Solutrè e ne citò qualcuna raccolta dal Capitan a Laugerie Haute. I sigg. Bardon, Boujsonnie A. e Boujsonnie J. le chiamano anche cuspidi *à péduncule* e ne raccolsero a Noaille (Corrèze), alcune che ricordano vagamente quelle solutreane. Nel Belgio vennero riconosciute sincrone del *solutréen* finale.

Riappaiono secondo gli osservatori francesi nel *magdalénien* finale, e insieme col *grattoir caréné* [1]. Anche in Francia, osserva il Breuil, esse sono associate alle punte *à cran « atipiche »*, ai raschiatoi sopraelevati ecc. come avviene appunto nei nostri depositi falisci.

X. *Cuspidi à cran.* — Le cavernette falische hanno dato numerose cuspidi a intaccatura. Nel solo riparo Lattanzi, ne ho raccolto una ventina tra intere e spezzate. Esemplari dei vari depositi son presentati nella Tav. III dalla fig. 22 alla 44.

In generale si ritoccarono alla punta o al gambo per modo che si riconosce il frammento di lama da cui si trassero, ma il ritocco è eseguito con ammirabile delicatezza, con l'identica tecnica neolitica. Esse sarebbero dette dagli autori francesi « atipiche » od anche « *aurignaciennes* ».

Quando questi esemplari comparvero in Francia si trovarono dapprima quasi sempre sporadici, e si dissero allora *solutréennes*, poichè i De Mortillet le ritennero caratteristiche dei livelli superiori del solutreano benchè non fossero state trovate a Solutré. Nè gli scavi più recenti dell'Arcelin nel 1907, in quella località poterono rintracciarle.

Risulta dagli studi del Breuil che le punte *à cran* solutreane finora sono state trovate in giacimenti tra la Loira e i Pirenei Cantabrici: il giacimento di Montand, nel Poitu, sarebbe quello più settentrionale. Il numero più abbondante di esemplari è fornito dalle regioni della Charente, del Perigord, de La Chalosse: il solo giacimento del Placard ne ha date oltre 5000 tra intere e spezzate. Sono uscite dalla caverna di Altamira nella provincia di Santander [2].

In Italia, come è noto, le cuspidi *à cran* appaiono nel materiale neolitico, indicate ad esempio dal Colini per le Marche [3] si hanno nel Reggiano nelle torbiere ecc. È ben vero che questi esemplari italiani sono completamente lavorati come le cuspidi a due

---

(1) Bardon, Bouyssonie A. et Bonyssonie J., *La Grotte de la Font-Robert (Corrèze);* Congrès intern. etc. Monaco, 1918, t. II, pag. 172. — Peyrony, *La pointe en silex* etc. fig. 2, nn. 8, 14. — Deydier, *Le préhistorique aux environs du Mont-Ventoux*, Congrès préhist. de France, 1907, pag. 135, tav. IV. Confrontare qualche esemplare di La Font-Robert, identico a nostra fig. 7 del testo.

(1) De Loe et Rahir, *Nouvelles fouilles a Spy*, Bull. d. la Soc. d'Anthrop. de Bruxelles, 1910 e 1911, tav. I 10, 11, 15, 16 e II 2. — Breuil, *Les subdivisions* etc., cit., I, pag. 180.

(2) Breuil, *Les subdivisions*, etc. loc. cit. pag. 180, nota.

(3) Colini, *Le scoperte archeologiche del dott. C. Rosa nella Valle della Vibrata, e la civiltà primitiva degli Abruzzi e delle Marche*, B. P. I. XXXIII, 1907, tav. XIII 2, 5, 6, 8, tav. XIV 2, 4, 5, 6, 7, 8.

alette su entrambe le facce, ma è lecito ritenerli collegati alle cuspidi a intaccature dette di Solutré perchè tutto il materiale di questa facies come dimostrò bene per il primo il Pigorini [1] si trova sempre in Italia associato al materiale neolitico.

Fu in seguito, che gli autori francesi distinsero la punta *à cran atipica* e la chiamarono *aurignacienne*, attribuendone l'invenzione agli ultimi *aurignaciens*. Anzi, il Cartailhac non vuole che si chiami neppure con tal nome, ma la dice cuspide *à boxe lateral*, preoccupato di separare maggiormente l'*aurignacien*. In verità non si riesce a trovare tra le due fogge apprezzabili differenze [2].

Secondo il Breuil, la « punta à cran solutréenne » non deriva dalla evoluzione della foglia di lauro originale, poichè se si trovano in certe località come a Monthaut (Lannes) taluni giacimenti nei quali le fogge dissimetriche tendono a modificarsi emettendo una punta ottusa, mancano peraltro le forme di transizione verso le vere punte *à cran*.

La « *punta à cran solutréenne* » secondo il Breuil deriverebbe piuttosto da quella inventata dagli Aurignaciens e sarebbe passata alla civiltà solutreana — che per lui è un episodio affatto distinto dalla civiltà aurignaciana — per opera di tribù, che in talune località, dove non era penetrata l'invasione solutreana, continuavano la tradizione dell'industria di Aurignac.

Le cavernette falische ci rivelano per la prima volta lo strato originario delle più semplici punte *à cran*, o atipiche come le dicono i francesi.

Importa anzi rilevare che per ora si conoscono soltanto i giacimenti di Grimaldi e di Willendorf, mentre coteste punte eran note da trovamenti sporadici. Per l'Italia, il Breuil indica soltanto qualche esemplare d'ignoto giacimento dell'isola d'Elba.

Sono, io credo, quelle di cui aveva parlato il Foresi, alle quali se ne può aggiungere una, raccolta dal D'Achiardi nella caverna di Vecchiano (Pisa). Quelle raccolte dal Foresi provengono dalla superficie dei campi, e a quanto pare, presentano lavoro bifacciale. Invero il Foresi le descrive insieme con quelle neolitiche, e dice che son tutte perfette di forma e di fattura [1].

Il Breuil con grande acume vide l'origine della cuspide *à cran* nell'industria aurignaciana e ne seguì l'evoluzione durante lo svolgersi di codesta facies.

Piccole punte con indizio di *cran* già appaiono a Chatelperron: mentre a La Font-Robert, all'abri Lacoste, la punta *à cran* mostra il suo progressivo differenziarsi dalle punte della Gravette. Non solo, ma appoggiandosi sul materiale francese e su quello dei Balzi Rossi, il Breuil e il Cartailhac videro l'ultima evoluzione della « punta à cran aurignacienne » verso le forme geometriche triangolari.

Il materiale falisco conferma la giustezza di coteste osservazioni: le più semplici cuspidi *à cran* sorgono dalle semplici lame e ne abbiamo i gradi di transizione. Inoltre, in Italia, esse non si trovarono là ove potè vedersi l'evoluzione delle fogge fillomorfe solutreane come sui Monti Lessini. Ma si deve avvertire che mentre queste punte *à cran* son copiose nello strato falisco, le forme geometriche non vi compaiono affatto.

Per contro, nel deposito di Termini Imerese (Palermo), che il Breuil confronta con quello dei Balzi Rossi, le punte *à cran* non compaiono, mentre è infinita la serie degli strumentini geometrici di varie fogge, compresi quelli abbondantissimi triangolari.

XI. *Grattoirs carénés*. — Ho raccolto un numero grandissimo di questi oggetti nello strato inferiore della caverna dell'Acqua che ne dette poco meno di un centinaio, ma come ho avvertito, certo la maggior parte è andata smarrita. Altri ne ho raccolti nel Riparo Lattanzi e nella cavernetta di Terra Rossa a Piazza Castello.

Sono tutti eguali e perfettamente caratteristici, anche quando non sono compiutamente finiti: non sarebbe pertanto possibile confonderli coi nuclei.

Son piccoli, corti, tozzi, di notevole altezza specialmente all'innanzi. Sono ciottoli che si dimezzarono lasciando la faccia inferiore piana e lavorando

---

(1) Pigorini, *Continuaz. d. civiltà paleolitica nella neolitica*, B. P. I. XXVIII, 1902.

(2) Cartailhac, *Les grottes de Grimaldi*, vol. II, pag. 2[illegible] seg. — Il C. le ravvicina a quelle di Brassempouy, cfr. Piette, *L'Anthropol.* IX, pag. 543.

(1) D'Achiardi, [illegible] *Pisano*, Nuovo Cimento, 18[illegible], pag. 11 sett. — Foresi, [illegible] italiano del 1870.

la superiore specialmente all'innanzi, con ritocco lamellare che determinano una fronte convessa, mentre il tallone è lasciato bruto. Quasi tutti i miei esemplari presentano un restringimento laterale, prodotto asportando con due colpi decisi due schegge più grosse, per modo che l'istrumento si poteva meglio stringere fra le dita (fig. 8, n.ⁱ 1, 2, 3).

In qualche forma più lavorata, la fronte si allarga notevolmente.

Risulta che questi esemplari vanno riportati alle due varietà riconosciute dai signori Bourlon e Bouyssonie, cioè la varietà « surelevé » arrotondata e stretta e quella « en éventail » allargata e alquanto appiattita. Ritengo probabile che tali strumenti si adoperassero a lavorare le schegge di osso.

È bene fermarci un momento su questi oggetti perchè i *grattoirs carenés*, in generale, si trascurarono dai paletnologi italiani o si confusero coi nuclei. Certo è questa la prima volta che si segnalano in uno strato sicuro, e la loro presenza, assai significativa, associandosi alla industria delle lame contribuisce a imprimere un particolare carattere allo strato falisco. Su di essi tornerò in seguito.

In Francia si considerarono caratteristici della civiltà aurignaciana, ma anche se ne ebbero dai depositi *magdaléniens*, e da quelli *aziliens* che i paletnologi francesi considerano assai posteriori a quelli aurigniacciani.

Ne uscirono dalle palafitte del lago di Annecy, che si considerarono neolitiche, ma che più probabilmente sono eneolitiche, giudicando dai martelli forati e dalla ceramica (¹).

Perchè meglio si rilevi il significato tipologico dei nostri, ricordo brevemente la storia di questi strumenti egregiamente studiati specie dai signori Bardon, Bouyssonie e dal Breuil.

Da prima erano stati confusi con forme analoghe e indifferentemente indicati coi nomi di *becs-de-canard*, *rabots*, *rugines*, *grattoirs nucleiformes*, *grattoirs verticaux*. Fu il Breuil che li indicò col nome di *grattoirs carenés*.

Questo strumento era stato raccolto e notato la prima volta da Laland e Massenat, sul Plateau di Reaussanier (Corrèze). Più tardi veniva raccolto numeroso a Tarté, ad Aurignac, a Gorge d'Enfer. Il Piette ne pubblicò di Brassempouy, mentre il Rivière riconosceva e descriveva quelli di Cromagnon. Il Breuil rendeva noti quelli della Grotta di Cottes. Tutte le dette stazioni spettano all'*aurignacien*: di rado vien segnalato nel *solutréen*, e nel *magdalénien*. Appare negli strati superiori del *moustérien*, ed anche a Moustier, come constatava il Bourlon (¹).

Può riattaccarsi ai « *racloirs* » più massicci del *moustérien*, quali s'incontrarono a La Quina, e ai Bouffiô (Corrèze). Lo si vide evolvere da una parte verso altri raschiatoi, ed anche verso differenti *burins*, tra i quali i *burins busqués* nei livelli superiori del giacimento di Coumbo, che è tutto *aurignacien*. L'evoluzione verso i *burins* non si osserva nel materiale falisco, dove i bulini mancano.

Le forme dei detti *grattoirs* più strettamente legate son quelle chiamate *grattoirs carenés*, *rabots* e *grattoirs nucleiformes*, le quali forme van riunite essendo sempre dei « *blocs avec méplat autour du quel des enlevements lamellaires constituent le front* (quasi sempre convessa, di rado concava) *de l'instrument* ». Si avverta che la forma intenzionale è bene evidente per i primi due termini, che tuttavia si riattaccano all'ultimo, facilissimo a confondere con i rifiuti. Il primo e l'ultimo sono ben distinti tra loro, mentre i *rabots* costituiscono un tipo intermedio che si riattacca all'uno o all'altro.

XII. *Oggetti d'eccezione.* — Debbo registrare per scrupolo doveroso non più di tre schegge del tutto irregolari, come quelle dei rifiuti, che presentano precise intaccature semicircolari o *coches*. Le schegge o lame munite di *coches* o *crans*, come il Cartailhac le chiama, non esattamente, erano in straordinaria abbondanza ai Balzi Rossi e il Cartailhac come l'Issel per la Liguria orientale le ritenne destinate a regolarizzare *les hampes en bois d'armes de jet*; sareb-

(¹) Le Roux, *Palafitte du lac d'Annecy;* pl. III, fig. 46; Congr. préist. de France, 1909. — Breuil, loc. cit. pag. 217.

(¹) Bardon et Bouyssonie, *De la succession des niveaux archéolog. dans les stations préhist. des environs de Brive*, Congrès préhist. d. France, 1905. — Id. id., *Grattoir caréné et ses dérivés.*, citato. — Breuil, *Les gisements présolutréens du type d'Aurignac*, Congr. intern. de Monaco, 1906, pag. 335. — Id., Congrès de Genève, citato. — Bourlon et Bouyssonie, *Grattoirs carénés, rabots et grattoirs nucleiformes. Essai de classification*, Rev. anthropolog. 1912, pag. 473.

Fig. 8. — Evoluzione dei raschiatoi corti negli strati fallesci. 1:1

bero quindi dei raschiatoi concavi. Per verità quelle dei Balzi Rossi ci mostrano tutte lo stesso calibro nelle *encoches*, profonde, che appaiono in numero di quattro o cinque sullo stesso utensile: spesso i margini dell'incavo sono ritoccati facendo passaggio ai veri raschiatoi concavi. Ciò non si verifica nei pochi esemplari raccolti nei ripari falisci, che perdono ogni significato di fronte al numero prevalente degli altri oggetti: probabilmente essi non sono che pezzi in cui l'uso determinava l'intaccatura, e non oggetti appositamente preparati.

Ho raccolto un piccolo e grazioso *raschiatoio rotondo* simile a quelli della Grotta dei Bambini ai Balzi Rossi o pur raccolti con frequenza dal barone Blanc alla Grotta di Romanelli in prov. di Lecce (Tav. II, 20).

Esso proviene dallo strato inferiore della Caverna dell'Acqua e può darsi pertanto, per le ragioni che ho già esposte, che qualcun altro ne fosse andato perduto. Ma certo non ne apparvero negli altri depositi, dove la terra fu sempre cribrata, nè ho lasciato sfuggire una minima scheggia senza esaminarla.

Nuclei, ritagli, abbozzi, rifiuti. — I nuclei, che pur sono abbondantissimi, non presentano mai alcun ritocco secondario, che permetta di credere a una loro ulteriore utilizzazione come osservarono gli autori francesi. Mancano anche i raschiatoi e i *rabots* con quelli congiunti nelle stazioni francesi.

Sono da segnalare alcuni nuclei piccoli, con superfici di stacco assai strette che si collegano agli esemplari microlitici, ai quali sono pure legati piccoli ritagli e sottilissime scheggioline, che si distaccavano nel foggiare lo strumento voluto.

Per ritagli intendo, in genere, le prime lame distaccate dal nucleo ancora informe o le strisciolino sottili che si separarono per assottigliare una lama riuscita di troppo spessore.

Gli abbozzi invece sono tagliati in modo perfetto e corrispondono nelle proporzioni e nelle forme a qualche oggetto ben noto; ma il lavoro di ritocco non fu su essi condotto in tutta la sua compiutezza.

Dagli abbozzi si distinguono gli *objects de fortune*. Questi, anzitutto, sono pochissimi; mai si rassomigliano fra loro; inoltre in essi il ritocco si applicò in un punto solo, ma con cura mentre non si sarebbe potuto applicarlo anche volendo sul resto della lama o della scheggia perchè essa non era riuscita al taglio, come si voleva.

C). — Armamentario microlitico.

Numerosissimi esemplari sono di estrema piccolezza, e tuttavia sorprendono per il perfetto lavoro. Anzi, in proporzione, sono più abbondanti gli oggetti perfetti piccolissimi, di quelli normali ben riusciti. Ciò si spiega agevolmente, poichè la loro piccola taglia doveva rendere più facile che essi si smarrissero nel laboratorio, mentre si asportarono gli altri.

Son tutti tratti da lame e ripetono le forme dell'armamentario normale: tuttavia sulla traccia degli autori francesi, credo opportuno considerarli a parte per agevolare i raffronti.

Ho raccolto questi esemplari nei vari depositi a tutti i livelli. Specialmente alla Fonte del Sambuco fui sorpreso di trovarne nello strato inferiore alla profondità di m. 2.40. Da questi oggetti microlitici non si passa agli strumentini geometrici, come avviene in parecchie delle stazioni francesi, secondo le osservazioni del Breuil.

I. *Esemplari non ritoccati.* — Escludo naturalmente dall'elenco le minute scheggioline informi che si producevano lavorando gli strumenti voluti. Sono laminette o punte in gran numero adoperate come venivano tagliate, con scarsissimo riadattamento. Tuttavia vi si possono riconoscere con sicurezza per la costanza della forma piccole punte aguzze ad un estremo con la base ad arco di cerchio. Talora esse sono lievemente incurvate.

Altri esemplari sono invece simili a foglioline.

In nessun'altra regione italiana ho veduto l'una e l'altra di queste forme tanto copiose come nella stazione di Termini Imerese.

II. *Lame à dos rabattu.* — Numerose sono le lame strette e lunghe che presentano il ritocco minutissimo solo su un lato. Una analisi paziente vi può trovare parecchie varietà quali le notarono Pittard e Montandon (1). Cioè:

quelle acuminate ai due estremi con tagliente

(1) Pittard et Montandon, *Outillage* [illegible] [illegible] Congrès intern. de Monaco, I, pag. 47[illegible] sq.

bene spesso un po' arcuato che comparvero frequenti, in specie nella grotta di Noailles nel Corèze (Tav. III, 1, 5, 8, 15);

quelle strette lunghe con la base attondata, che mostra inferiormente il bulbo di percussione e perfino il *plan de frappe*, singolare in tanta piccolezza (Tav. III, 2, 3, 11, 14, 18, 19, 20, 21);

quelle quasi rettangolari dette *lames de canif* (Tav. III, 4, 7, 10).

III. *Pointes de la Gravette.* — Dalle lame *à dos rabattu* si può passare agli esemplari che sono ritoccati su tutto il contorno, sottili e relativamente forti, simili pertanto alle *pointes de la Gravette*, ma assai più piccole. Ma non ne mancano di quelle di grandezza normale.

IV. *Cuspidi fogliate ovali, con perfetto ritocco.* — Questa varietà, ritoccata su tutto il contorno, tanto ammirata dagli autori francesi, qui manca.

D). — Cuspidi a due alette.

Nella fig. 9 presento le cuspidi lavorate completamente su entrambe le facce uscite tutte dallo strato inferiore della Cavernetta della Stipe e ricordo che sono gli unici esemplari con lavoro bifacciale apparsi in questi depositi.

La prima a destra è sessile e alquanto grossolana, forse non rifinita, poichè la faccia inferiore è in gran parte pianeggiante, di stacco. Le altre sono triangolari con peduncolo e alette; una spezzata è come le altre di fine lavoro.

IV.

L'industria ossea e la fauna.

L'industria ossea consta semplicemente di schegge appuntite, di grandezza mediocre o piccola. Le schegge più grandi e meno regolari si debbono considerare come preparate per una ulteriore riduzione cioè come ritagli perfettamente paragonabili ai nuclei silicei residuati nel lavoro della pietra. Invece neppur queste schegge maggiori si possono credere ossa spaccate per estrarne il midollo perchè presentano sempre parecchi tagli lunghi regolari e mancano dei capi articolari. Alle volte esse hanno parecchie facce piane da cui si staccano le schegge da lavorare, quando si tratti di porzione di grosso osso lungo. Se ne ha un'idea dalla Tav. IV, 22, 23, 28.

Per le punte ossee, nonostante la semplicità, non può affatto dubitarsi dell'intenzionalità del lavoro, perchè si riconoscono spessissimo i tagli netti convergenti alla punta, o la sbiecatura per procacciarla.

Parecchie volte queste punte hanno una porzione ristretta a guisa di peduncolo, ed anche un rudimento di aletta o *cran*. Tali gli esemplari 17, 18, 19, 20, 27 della detta Tav. IV. L'esemplare 27 si è rotto nella punta, nel ripulirlo. Cuspidi ossee con una sola aletta si raccolsero nella caverna dei Colombi nell'isola Palmaria, come avverte il Regalia.

Mai è comparsa una punta ottenuta per sfregamento il che significa che questa tecnica non era praticata. In sostanza si lavorò l'osso con lo stesso fine per il quale si lavorava la selce: quello di procurare delle punte di giavellotti o per frecce.

Un fatto molto significante che conferma questa idea sta nel rilevare che le ossa lavorate si trovavano soltanto associate alle lame silicee. Negli strati in cui queste si esaurivano anche le schegge ossee cessavano dal comparire.

Le schegge si ricavavano dalle ossa lunghe di un grande erbivoro: certamente il cavallo, di cui trovansi abbastanza copiosi i denti, meno frequentemente, pare, il bue.

È peraltro notevole che, meno i denti, qualche rarissima mandibola e una costa nessun'altra parte dello scheletro ho potuto riscontrare negli strati della età della pietra. Segno questo che si introducevano nei laboratori solo quelle ossa che erano adatte al lavoro.

Per tal rispetto debbo ricordare una costola di erbivoro che ho raccolto nella cavernetta di Terra Rossa sotto Piazza Castello: mi sembra molto interessante osservare che da essa si asportò con attenta cura uno dei tavolati mediante una scheggia silicea. Ed è certo che un tal lavoro non si poteva fare per estrarre il midollo, ma per utilizzare in qualche modo l'osso, forse a guisa di pugnale, come in qualche caverna francese, per es. a Gorge d'Enfer. (Tayac, Dordogna).

I saggi che presento nella Tavola IV sono molto inferiori a quanto poteva osservarsi sul posto, perchè

Fig. 9 — Dalle Cavernette della Stipa 1:1

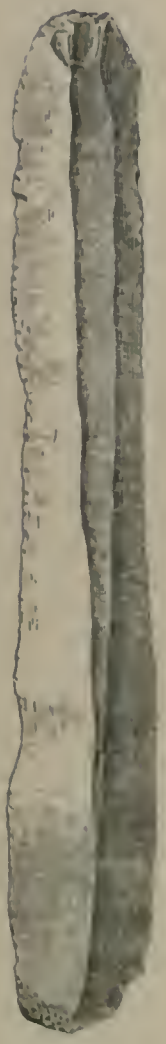


Fig. 10. — Da Castel S. Elia.
(Mus. Preist. di Roma) 2:3

Fig. 11. — Da Fiano
(Museo Preistorico di Roma) 1:1

Fig. 12 — Dalla
(Museo Preistorico di Roma) 1:1

nonostante le cure avute, queste cuspidi si sciupavano nel nettarle o per essere alterate o per le strette aderenze contratte coi granuli incrostanti.

Punte ossee, a quanto pare per frecce, ma per lo più ottenute con lo strofinio, si ebbero dalla caverna di Romanelli, dalle caverne sicule e da parecchie stazioni neolitiche. Anche nella caverna dei Pipistrelli nel Materano le cuspidi ossee per frecce si ottennero mediante scheggiature e talune presentano una porzione basilare ristretta a guisa di peduncolo.

Ma qui ricordo solo che si ebbero talvolta anche vere cuspidi ossee con alette e peduncolo non affatto dissimili da quelle di pietra.

Così se ne ebbero dalla caverna ligure dell'Arene Candide dove l'industria ossea - cuspidi o punteruoli - era larghissimamente sviluppata, e preme notare che anche ivi si associava all'industria delle lame silicee così largamente praticata nelle caverne liguri, e durata, alle Arene Candide fino all'età eneolitica, come dimostra la perfezione di alcune cuspidi triangolari silicee e qualche coccio dipinto.

***

Nonostante la grande quantità di materiale osseo, le diagnosi sulla fauna si riducono a ben poco, poichè non si raccolsero mai ossa intere o almeno tali da potersi classificare, nè vertebre, nè falangi, nè porzioni del cranio, in quei depositi che meglio avevano il carattere di laboratori.

I denti di cavallo o di bue sono grossissimi; i molari superiori mostrano l'ipocono e il protocono ben distinti ed han sempre una frastagliatura assai accentuata nelle pliche dello smalto.

Quelli del cavallo, che pare essere stato l'animale le cui ossa più largamente si utilizzarono, spettano all'*Equus caballus fossilis*. Quelli del bue son da riferirsi allo *B. primigenius*. Boj.

Entrambe queste specie sono, come è noto, comunissime nei terreni quaternari laziali dai quali i loro denti sciolti escono di continuo e si disperdono in quantità incalcolabile.

Per il cavallo, basti ricordare che a Solutré si ebbero dal famosissimo « *magma à cheval* » resti di una forma con testa assai grossa, ma di piccola taglia. Tuttavia, tenute presenti le sagaci osservazioni del Boule sugli Equidi quaternari non credo si abbia materiale per distinguere qui una razza speciale.

Per il *B. primigenius*, come fu riconosciuto dallo Strobel nei fondi di capanna neolitici del reggiano e della Vibrata, e nelle terremare emiliane, dove per altro era meno abbondante della forma minore (*B. brachiceros*). Certo esso giunse nell'Europa centrale fino al medioevo in stato selvaggio (Urus), e molti naturalisti ne veggono proseguita la discendenza nella razza laziale dalle ampie corna (1).

Come ho detto, avanzi di pasto si avevano invece associati alle ceramiche delle età dei metalli, nei quali depositi trovavo sempre resti di un suino, cinghiale o maiale, capra, qualche frammento di corna di un cervide.

Nello strato superficiale della cavernetta di Terra Rossa, in fondo all'antro, ho raccolto ossa di *C. vulpes* di *Hystrix cristata*, di *Mus* sp., ma di aspetto più recente; il pertugio rimasto aperto dopo l'interrimento della caverna, aveva servito di tana o di rifugio a qualche animale.

V.

La ceramica.

Serie I: Ceramica inornata.

A) Ceramica dell'età della pietra

1. *Ceramica relativamente depurata* e piuttosto ben cotta con superficie spianata con la spatola, ma non levigata. Le superficie esterna e interna sono di colore rossiccio chiaro a macchie: la frattura nera.

È tipica dei fondi di capanna neolitici reggiani e della valle della Vibrata. Specialmente si costruivano con questo impasto vasi globari a collo, assai grandi come quello della fig. 13. Nel Preistorico di Roma sotto il num. di catal. 26548 si conserva un frammento di vaso globare a collo di una capanna del villaggio neolitico di Belvedere, identico per impasto, cottura, grandezza all'esemplare falisco rappresentato dalla fig. 13 il quale proviene dallo strato inferiore

(1) Strobel, [illegible] B. P. I. XII, [illegible] pag. 172

della Caverna della stipe. Taluni frammenti di vasi globari a collo, più piccoli di questo, che ho raccolto nello strato inferiore della Caverna dell'Acqua, hanno un'ansa poco sotto l'orlo.

L'esemplare del Preistorico fu pubblicato dal Colini (B. P. I. XXXIII tav. XI fig. 9). Questi vasi son certo delle idrie, e ne conosciamo la forma, oltre che

2. *Ceramica rozzissima e massiccia, pesante.* Colpisce lo spessore notevole delle pareti; la cottura è relativamente buona, ma tuttavia resta un forte strato nero, dovuto alla grossezza delle pareti. La superficie esterna e per lo più anche l'interna sono di color rossiccio: talvolta la superficie interna è nerastra per l'imperfetta cottura. Le superfici sono disu-

Fig. 13. — Dalla Cavernetta della Stipe; strato inferiore. 1:2

dagli esemplari reggiani, dall'esemplare di Palude Brabbia (Varese) che è peraltro d'età alquanto posteriore, probabilmente eneolitica, e inoltre differisce per essere nerastro alla superficie. Fu pur questo divulgato dal Colini (B. P. I., XXIX, pag. 183, fig. 27).

Può collocarsi in questo tipo ceramico il coccio della fig. 14. È il frammento dell'orlo di una tazzetta, decorato a unghiate o meglio a pizzicature. Uscì dallo strato inferiore della Caverna della Stipe, e basti citare quelli simili della Grotta all'Onda (Alpi Apuane) e specialmente uno del Preistorico (n. 26512). Proviene dall'officina neolitica di Ripoli, nella valle della Vibrata, e fu pubblicato dal Colini (B. P. I. tav. VIII fig. 1).

Pure dallo strato inferiore della detta cavernetta è uscito il frammento della fig. 15, con rozzi intacchi sotto l'orlo.

guali scabre, poichè la ceramica fu fatta a mano senza alcuna incamiciatura. Talora è screpolata all'esterno.

L'impasto non potrebbe essere più rozzo: si distinguono ciottoletti e cristallini di minerali vulcanici poichè l'argilla si intrise con sabbie dei dintorni. Le anse sono a robusto anello impostate sull'orlo o poco più sotto (fig. 16).

Si tratta di vasi grandi, come può desumersi da qualche frammento maggiore e specialmente da due esemplari dello strato inferiore della cavernetta della Stipe. Sono olle a tronco di cono rovescio un po' ventricose (1).

(1) La buona cottura dei vasi si ha talora anche sulla ceramica neolitica. A parte taluni esemplari della Valle della Vibrata, conservati nel Preistorico di Roma, ricordo che la caratteristica ceramica stampata del neolitico antico di Tremiti è non meno ben cotta di quella identica dell'eneolitico di Pulo-

Questa ceramica è comparsa nello strato inferiore della cavernetta della Stipe, nello strato inferiore della caverna dell'Acqua, negli strati superiori di Terra Rossa e Riparo Lattanzi, che rappresentano un deposito coevo, associata alla precedente e alle selci.

Questo tipo è assolutamente identico ad esemplari dei fondi di capanna della Valle della Vibrata che si conservano nel Preistorico di Roma, num. di catal. 26551 e 26557.

L'impasto, sempre grossolano, è sempre tuttavia migliore che nel tipo predetto A_1. Trova perfetto riscontro alle Conelle (Arcevia) in strati eneolitici e dell'età del bronzo.

Non vi è dubbio che questa ceramica, sorta nella età neolitica, si svolse e si diffuse, ampliando le forme dei vasi, nelle età seguenti.

2. *Ceramica ingubbiata e levigata*, caratterizzata specialmente dai segni della stecca che restano

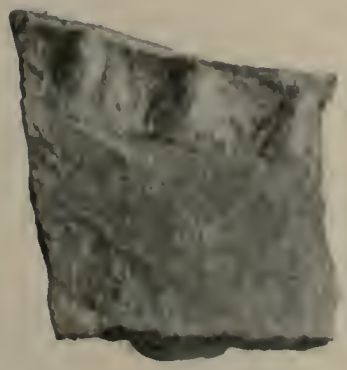


Fig. 14. — Dalla Cavernetta dell'Acqua; str. inferiore. 1:1

Fig. 15. — Dalla Cavernetta dell'Acqua: str. inf. 1:1

B) Ceramica di età eneolitica (?).

1. — *Ceramica rozza, ma un po' meno spessa*, della precedente A_2, rossiccia superficialmente, ruvida anch'essa perchè ha subito soltanto un poco accurato spianamento per togliere alla meglio le disuguaglianze.

Anche questi sono frammenti di grandi olle cilindroconiche, ma invece dall'ansa hanno per lo più ampie e robusta appoggiamani in guisa di linguetta a sagoma quadrangolare o circolare, impostata obliquamente un poco sotto l'orlo. A questo tipo spetta anche l'olla con ansa ad anello della fig. 17 trovata nello strato medio della caverna della Stipe.

fitti e ben distinti. In qualche caso si riuscì a dare un certo nitore al vaso. La superficie ora è di color rossiccio-castano, ora è bruna. Lo spessore delle pareti è minore che nei casi precedenti e l'impasto è migliore che nel tipo A_1. Ne dà esempio la fig. 18 che presenta il frammento di una grandissima olla cilindroide, dello strato inferiore della Cavernetta di S. Egidio.

Furono vasi grandi o medi, coppe o bacini largamente svasati, con orlo semplice e piccoli appoggiamano stretti e orizzontali disposti poco sotto l'orlo.

Possono darne idea soprattutto i saggi apparsi nei Ripari del Piluccio, tra cui la porzione di un bacino, lievemente ventricoso, largo alla bocca una ventina di centimetri, alto una diecina, senza alcun ornato.

Appartiene a questa varietà un vaso o bacino a tronco di cono regolare, con robuste pareti raccolto dal dott. Cumin e deposto nel Preistorico di Roma

---

Capanne. Ho esaminato nei Musei di Matera e di Bari, e per cortesia del dott. Gervasio posso direttamente confrontare alcuni pezzi di ceramica a superficie nerastra di Pulo-caverne perfettamente rispondente a quella indicata qui sotto C_1.

Mancando circa il terzo superiore, non può giudicarsi se avesse anse. Si trovò in una caverna sotto Monte Pellecchia (Palombara Sabina).

È da ricordare che l'ingubbiatura della ceramica e la pulitura con mezzi meccanici, comparsa probabilmente alla fine del neolitico, si eseguì largamente durante l'eneolitico, benchè nell'età enea sorgesse il bucchero primitivo.

gubbiatura e della brunitura meccanica, sono uno dei caratteri della civiltà eneolitica (1).

C) Ceramica dell'età del bronzo.

1. *Ceramica nero-lucida.* È il tipo così diffuso e caratteristico negli strati enei italiani, specialmente nell'Italia meridionale e centrale, da considerarsi come un bucchero preistorico.

Fig. 16. — Dalla Cavernetta dell'Acqua; strato inferiore. 1:2

Non potrebbe tuttavia pronunziarsi su questi due tipi ceramici ricordati in questo paragrafo un giudizio definitivo rispetto l'età. Basti avvertire che a differenza dei tipi in precedenza riconosciuti (A_{1-2}), non li ho, almeno fin'ora, incontrati associati alle selci, nel territorio falisco. Talvolta invece accompagnavano la ceramica nero-lucida, in strati che ritenni di dover riferire all'età del bronzo. In tal caso quelle ceramiche possono considerarsi come una persistenza d'età anteriore, appunto come avviene nei depositi enei della Marca Alta. È pertanto molto probabile che in territorio falisco si debbano questi due tipi incontrare insieme con le selci lavorate, come avviene nelle Marche.

Ho altrove notato che la varietà delle ceramiche, tanto nelle foggie dei vasi, spesso grandi, quanto nella loro ornamentazione, come il largo impiego della in-

L'impasto è nerastro: talvolta la superficie ingubbiata e levigata è nera, altra volta la superficie esterna resta grigia con larghe macchie rossiccie.

Nessun vaso si ricuperò intero. Ma evidentemente si tratta di scodelle e coppe, le quali ultime son talvolta a labbro rientrante. Si riconosce qualche tazzetta con labbro aggettante ed ansa ad anello piccolo, come a fig. 19, della cavernetta del Piluccio.

Due anse, meno frequenti nel materiale scavato, ma ben note per questa ceramica, son qui ricordate.

L'una spetta ad un frammento di grande capeduncola carenata con gola e labbro lievemente aggettante, ed è *duplice*. Restano infatti gli attacchi dell'anello, mentre superiormente si solleva dal labbro un listello cilindroide verticale.

(1) Rellini, *La caverna di Latrònico* etc., Mon. Ant., XXIV, 1916, capitolo IV.

Un'altra, spezzata, lateralmente compressa aveva due borchie laterali nella parte terminale e superiore sotto le quali un largo foro traversa l'ansa.

Questa ceramica non comparve mai associata alle selci; si ebbe invece dal Riparo del Piluccio, dallo

con evidenti come nel tipo B, che abbiamo attribuito all'età eneolitica. Il colore bruno ha qualche volta larghe macchie grigio-chiare. È fatta esclusivamente a mano.

Sono frammenti di grandi olle che si assottigliano

Fig. 17. — Cavernetta della stipe; strato medio. 1:2

strato medio della cavernetta della Stipe, dallo strato profondo dello spiazzo anteriore alla grotta di S. Egidio, depositi che per il complesso dei caratteri mostravano di appartenere all'età enea.

I cocci di questo tipo non sono peraltro molto abbondanti, perchè da essi debbono tenersi distinti quelli del bucchero nerastro ancora fatto a mano e però facile a confondersi col precedente, il quale ne è la continuazione nel primo periodo del ferro.

2. Sembra legata alla precedente una ceramica *assai robusta, di cottura energica, di notevole spessore*.

Anche qui la superficie è ben levigata, benchè non vi si distinguano le tracce della stecca, almeno

in un orlo semplice, appena poco piegato all esterno. Altre volte invece l'orlo è largo, appiattito. Una ceramica affine si continuò, per grandissimi vasi, in età più tarda nel territorio falisco come nell'esemplare fig. 20, della caverna dell'Acqua (strato superiore).

Le anse sono di eccezionale robustezza in rapporto appunto con la grossezza dei vasi. Sono ad ovolo schiacciato, cioè il largo listello si rimpicciolisce un poco determinando un angolo acuto superiore.

Appartengono alla stessa ceramica, anse a guisa di maniglia, cioè con listello cilindroide, alle volte applicate orizzontalmente. Anse di fatta ed insolita applicate su vasi che sembrano aver avuto la stessa forma di quelli, si trovano anche nei villaggi della

valle della Vibrata. Ma cotesta ceramica è chiara, e cotesti villaggi vengono ascritti ad una fase neolitica od eneolitica.

Evidentemente tanto questa ceramica quanto la precedente sono imparentate con quella del tipo B_2 ingubbiata e levigata con un *polissoir*.

Serie II: Ceramica ornata.

1. *Ceramica a cordoni applicati*, ora pizzicati, ora improntati col polpastrello, o con la stecca, disposti in vario modo diritti, ondulati, a zig zag, talvolta combinati con una certa eleganza. Superficie di

Fig. 18. — Dalla cavernetta di S. Egidio; strato inferiore. 1:2

Infatti, si sono trovate associate negli stessi strati, e ricerche comparative più estese, fuori d'Italia, dimostrano che il bucchero primitivo è un perfezionamento della ceramica ingubbiata e lucidata con mezzi meccanici.

Merita di essere segnalato un *grande tegame*, che ho raccolto nello strato medio della cavernetta della Stipe, rappresentato dalle figg. 21 e 22.

È di color grigio-nerastro; ha accenno di piede; il labbro si allarga alquanto rientrando: in tre punti il labbro si allarga maggiormente formando tre espansioni piane triangolari attondate, puramente decorative, senza utilità pratica. Per l'impasto e la cottura si avvicina di più al tipo precedente.

L'ansa è ad anello con listello insellato.

color rosso, buona cottura (figg. 23, 24, 25).

È la ceramica frequente nei depositi enei della Italia meridionale e centrale, tanto che il Gervasio per le Puglie la ritenne caratteristica di questa età. Giudizio forse eccessivo poichè un tale ornato risale alla fine del neolitico, come dimostrano, ad esempio, saggi di Alba (Cuneo), della Vibrata ecc., conservati nel Preistorico di Roma; indubbiamente però esso ebbe in certi strati dell'età enea un maggiore svolgimento appunto presso i discendenti delle popolazioni neolitiche.

2. *Ceramica mammillata o a borchie*. Nella caverna della Stipe si raccolsero nello strato medio taluni pezzi di ceramica levigata, nero-grigia, che portano grandi borchie circolari con rilievo acuto centrale, come l'umbone di uno scudo (fig. 27).

Le borchie dovevano essere disposte sul ventre di grandi vasi, probabilmente affini a quelli ricordati sotto il tipo C_2.

Nello stesso strato si raccolse un coccio di ceramica ruvida, di vaso più piccolo, ugualmente decorato.

Saggi di questa decorazione con borchie piccole ho raccolto nello strato medio della caverna dell'Acqua e nei ripari del Piluccio.

Fig. 19. — Cavernetta del Piluccio.

Sono differenti da questi i saggi che esaminai nel Museo geologico di Pisa proveniente dalla grotta all'Onda, che deve ascriversi all'eneolitico.

Ivi le borchiette, sempre su vasi piccoli, talora applicate sotto l'orlo, invece di essere acute nel mezzo, sono schiacciate essendo state applicate col polpastrello come si vede bene in qualche caso, esaminando direttamente quel materiale.

Invece, la nostra ceramica a grandi borchie acute al centro è identica a quella uscita dalla caverna di S. Francesco in Titignano nel comune di Orvieto. Cotesta caverna sta sul Tevere e ha dato una ingente quantità di ceramica in prevalenza a cordoni che giustamente venne giudicata dell'età del bronzo (1). Non è dunque priva di significato la diffusione nella valle tiberina di questa varietà locale, non ancora presa in sufficiente considerazione.

Si può ricordare che vasi decorati con grandi borchie mammillate non sono infrequenti nelle terremare, per esempio a Gorzano, a Castione e anche se ne conservano nel Preistorico di Roma (2).

3. *Ceramica incisa.* La ceramica incisa si riduce a non più di tre o quattro pezzi, senza significato speciale.

Un coccio rozzo, fatto a mano, dello strato me-

Fig. 20. — Cav. dell'Acqua, strato superiore.

dio della caverna dell'Acqua, presenta una rozzissima decorazione fatta con un grosso stecco. È costituita da una linea irregolarmente ondulata, una diritta, semplice, ed una spezzata a guisa di grandi denti di lupo (fig. 26). Il coccio appartiene forse ad una olla e la decorazione potè decorrere sulla parte più sporgente del ventre.

Su un frammento di piccola coppa decorata da un bitorzolo compaiono fitti punti raggruppati a triangolo, ma il frammento è troppo piccolo perchè si possa esprimere alcun giudizio.

Un grosso e robusto pezzo della ceramica nerolucida del tipo C, che giudicai d'età meno derivando dallo strato medio della cavernetta della Stipe, presenta alcune linee graffite a punta di selce. È un tentativo di quella decorazione che doveva svolgersi e durare in seguito, nell'età del ferro.

(1) Mochi, *Esplorazione della Grotta di S. Francesco presso Titignano*, Archivio p. l'Antrop. e l'Etn. 1914, estr., fig. 16.

(2) Chierici, *Monografia ed Iconografia etc. di Castione*, tavola X, 6, tav. XXII, 3.

4. *Ceramica a festoni modellati.* È ceramica fatta a mano con superficie scabra disuguale, colore ruggine o nericcio (figg. 29, 30).

È provvista di piede, lievemente ventricosa, senza anse. Poco sotto l'orlo, gira un cordone liscio che presenta quattro piccole sporgenze o linguette. Dall'una

Figg. 21 e 22. — Cavernetta della Stipe; strato medio.

Sono frammenti di vasi grandi cilindroconici con orlo liscio e diritto, ma si hanno anche vasi alquanto più piccoli decorati nello stesso modo.

Così l'olletta presentata dalla fig. 30 raccolta nel Riparo del Piluccio.

all'altra di queste sporgenze scende e risale un cordone o festone incurvato e liscio. Questa decorazione è ricavata con la stecca non applicata come nel caso precedente. L'olletta è alta m. 0,16. Questa olletta trova pieno riscontro in altra da me raccolta in una ca-

panna dell'età del bronzo, presso la caverna sacra di Latronico (1). Tale foggia decorativa, nuova per quanto

caverna dell'Acqua, e nello strato medio di quella della Stipe ecc., associata alla ceramica nero-lucida.

Fig. 23. — Cavernetta dell'Acqua; strato medio.

mi consta, è di squisita eleganza pur nella sua semplicità.

La considero come spettante all'età del bronzo o dalla fine di questa età. Certo non è neolitica, ai mai l'ho trovata associata alle selci. Non potrebbe

Fig. 24. — Cavernetta dell'Acqua; strato medio.

Fig. 25. — Cavernetta del Piluccio.

Tale ceramica assai interessante e non prima notata è abbondante nei depositi che ho frugato. Oltre che al Piluccio, essa apparve nello strato medio della

d'altronde ascriversi all'età del ferro perchè non l'ho mai trovata associata alla ceramica tornita.

Questi vasi son forse l'antecedente genetico dei vasi reticolati laziali che son frequenti alle necropoli del primo periodo del ferro.

Anse. — Riassumendo le osservazioni sulle anse, noteremo che di gran lunga prevalgono quelle ad anello

(1) Rellini, *Latrònico*, cit. fig. 9.

tanto per la ceramica più rozza quanto per quella nero-lucida, il che comprova l'arcaicità dei depositi.

L'anello si piegò talvolta superiormente ad angolo, oppure il listello si presenta solcato nella parte mediana.

sporgenti a guisa di cornetti, ed all'ansa di qualche scodella formata dall'espansione auricolare dell'orlo. Ciò conferma l'età enea degli strati in cui si raccolsero questi frammenti (1).

I robusti appoggiamani quadrangolari o triangolari,

Fig. 26. — Dalla Cavernetta dell'Acqua; strato medio. 2:3

I vasi nero-lucidi più robusti ebbero spesso l'ansa a maniglia applicata orizzontalmente, col tondello cilindroide.

talvolta piegati verso l'alto, talvolta si continuano lateralmente in due brevi cordoni discendenti.

È da notare un ornato plastico consistente in una rudimentale spirale, o meglio in una curva rientrante

Fig. 27. — Cavernetta della Stipe; strato medio. 1:2

Fig. 28. — Cavernetta di S. Egidio; strato inferiore. 1:2

Qui mi importa rilevare qualche ansa a rocchetto cogli orli fortemente arricciati spettante alla ceramica nero-lucida Sia nella forma sia nell'impasto del fittile e del colore sono identiche a quelle apparse nella caverna di Latrònico e in genere negli strati enei meridionali. Si ripete il fatto che anche qui coteste anse si associano a robusti appoggiamani con le punte

in se stessa sopra un coccio della ceramica nero-lucida. Fu raccolto nello strato inferiore del deposito di S. Egidio (fig. 28).

Pendaruole o grani di collana. — Alcune rozze, grandi, discoidali sono uscite dallo strato medio della

(1) Rellini, *Latrònico*, etc., fig. 24 in alto.

caverna dell'Acqua. Qualche altra piccola, biconica è del deposito di S. Egidio.

Dalla Caverna Alta, sotto piazza Castello, proviene un grazioso grano di bucchero, minutamente baccellato, dell'età del ferro.

quali altri vedeva dei brunitori. Lo riproduco nella fig. 34.

L'esemplare corchianese viene dallo strato medio della Caverna dell'acqua, ove si trovò associato con ceramica d'età enea.

FIG. 29. — Dalla Cavernetta del Pilucchi. 1:2

Amuleto? — Un singolare oggetto è rappresentato dalla fig. 33. È niente altro che un pezzo di scisto triangolare coi tre lati spianati, mentre le superfici inferiore e superiore sono ruvide. Ha lo spessore di un mezzo centimetro.

Non ne so indicare l'uso: non è certo uno strumento. Potrebbe sospettarsi un amuleto. È identico ad un oggetto pur di pietra che ebbi già a presentare per i dintorni di Sanseverino in provincia di Macerata. Ritenni allora che l'esemplare marchigiano fosse una riproduzione dell'accetta votiva e lo collegai alle accette verdi coi margini e col tagliente spianati nelle

Sembra che simili a questi siano due altri, l'uno di Chieti, ricordato dal Chierici l'altro di Veleia rinvenuto dal Mariotti in una tomba detta ligure ([1]).

[1] Fu raccolto alla Madonna del [illegible] (Chieti), alla superficie del terreno [illegible] l'industria litica. Il Ch. [illegible] lo paragona ad un esemplare [illegible] triangolare rinvenuto dal Mariotti in una tomba detta ligure di Veleia, che mostra le tracce del fuoco, come le [illegible] pure altre pietre [illegible] in quelle tombe, delle quali il M. non potè indicare l'uso. Per vero, la figura pubblicata non lascia giudicare di che si tratti. [illegible] in uno strato [illegible]

Il Pigorini descrisse già tre oggetti fittili, ornati di cerchielli e linee incise che forse possono qui richiamarsi (1).

Il primo di essi è di Solino, presso Imola, spezzato in testa, e si trovò in una tomba del primo periodo del ferro, associato con materiale tipo Arnoaldi. Il secondo è di Monteveglio nel Bolognese, il terzo, pure bolognese, sembra provenga da una tomba villanoviana. Questi due son forati in testa.

Questi tre oggetti sono una riproduzione del cosidetto *tintinnabulo* di bronzo, che veniva deposto nei sepolcri italici del primo periodo del ferro nell'Italia settentrionale, il qual *tintinnabulo* è certo, a sua volta, un'imitazione dell'ascia di bronzo. Si avverta che il *tintinnabulo* ha anche delle imitazioni fittili a sezione di campana.

Il Pigorini notava che i tre oggetti detti, assai meglio che a sezione di campana, come avviene per il *tintinnabulo*, ci si presentano a *sezione di piramide*, il terzo soprattutto si accosta molto alla forma di una piramidetta tronca. Nella sua interessante nota il Pigorini era appunto indotto da varie ragioni a considerare quegli oggetti come termini di passaggio alle vere piramidette fittili, così diffuse nel primo periodo del ferro.

Mi domando ora se i due esemplari che qui presento, come qualche altro che potrebbe citarsi, non debbano anch'essi considerarsi come antecedenti genetici delle comuni piramidette fittili deposto nei sepolcri o tenute nelle case appese alle pareti, quali amuleti.

Fig. 30. — Dalla cavernetta del Piluccio. 1:2

D) Ceramica dell'età del ferro.

Non credo di dover spendere parole sulla ceramica dell'età del ferro poichè essa non si presta a deduzioni.

D'altronde essa si trovò negli strati superficiali associata a quella dell'età storica, rimescolata. Noto

---

luvionale presso Chieti, B. P. I., IV, pag. 129. — Mariotti, *Sugli scavi eseguiti in Velleia*, N. d. Sc. 1877, pag. 168, tav. VII, fig. 2, — Rellini, *Osservazioni e ricerche sull'etnografia preistorica delle Marche*, Atti Soc. dei Naturalisti, Modena, 1912.

(1) Pigorini, *Di un oggetto di bronzo italico della prima età del ferro e di alcune imitazioni in terra cotta*, B. P. I., XVI, 1890, tav. III.

un frammento di ciotola con labbro fortemente rientrante ornato da linea spezzata: di simili se ne rinvennero a *Satricum*.

Mi limito a indicare che nella caverna dell'Acqua si trovarono rozze *oinochoai*, catini e grandi terrine fonde con piede e coperchio.

Fig. 31. — Dalle cavernette sul Fabbreco. 1:1

L'esame che io ho fatto delle località dal Pasqui esplorate, mi ha permesso di riconoscere che materiale raccolto forse da certo Cantanzi, a nulla quale il Pasqui molto probabilmente sarebbe tornato prima di iniziare alle stampe il suo lavoro, doveva essere rivedute.

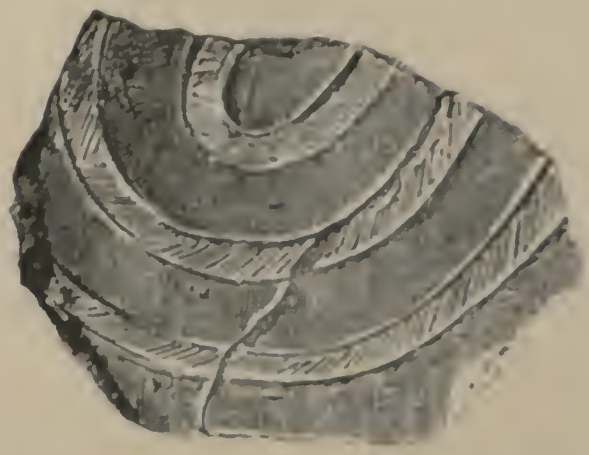


Fig. 32. — Dalle cavernette sul Fabbreco. 1:1

VI.

Le ricerche nel territorio di Civitacastellana.

Spetta ai sigg. Pasqui, conte Cozza e ing. Mengarelli il merito di avere iniziato le ricerche preistoriche nel territorio di Civitacastellana, parecchi anni or sono.

Non fu pubblicata in proposito alcuna notizia, ma quando ebbi presentata alla Soprintendenza la mia prima relazione sui saggi che avevo eseguito nel corchianese nell'estate del 1916, il prof. Colini cortesemente mi comunicava che si era potuto rintracciare tra le carte lasciate dal compianto Pasqui, una Relazione manoscritta da lui stesa; inoltre esistono negli archivi del Museo di Villa Giulia alcune magnifiche tavole fatte preparare dal Pasqui e dal Bernabei, che dànno idea del materiale allora scoperto (1).

Do per tanto qui l'elenco delle cavernette di quel territorio, secondo la revisione da me fattane.

Sul Rio Maggiore. — A monte dell'abitato, nella proprietà Felice Colonnelli sta una caverna abbastanza ampia, ma tutta franata, la quale, esplorata in parte dal Cozza, dette scarsi frammenti litici.

Sotto la città, alla Mola delle Corse, poco sopra il livello dell'acqua, stanno otto grandi caverne, modificate e utilizzate in tempi recenti per la concia dei pellami.

Sulla sinistra del Rio Maggiore, opposto a quest'ultimo, si vedono due caverne una delle quali, esplorata dal proprietario Domenico Gagliani, dette qualche nucleo di selce bianca

(1) Alla Relazione del Pasqui è aggiunta una Nota manoscritta del Mengarelli sull'origine di queste caverne. Egli le distingue in tre categorie: quelle dovute ad acque correnti, per opera di cascate che hanno corroso il fondo, ma queste sono evidentemente rare, perchè, sparite le cadute per l'erosione, anche

Presso il Ponte Clementino, in proprietà Aristodemo Finesi, sta una grande caverna, che non si presta all'esplorazione: di fronte alla città, ne seguono quattro altre; la maggiore fu frugata dal Cozza con ripetuti saggi, ma non dette alcun risultato.

Il Rio Maggiore, discendendo, incontra la località detta Sassi Caduti di Vignale, d'onde si ricuperarono vasi ed altri cimeli esposti al Museo di Villa Giulia, e come ricorda il Pasqui, parecchie selci lavorate uscite da qualche antro crollato, come egli suppose.

Fig. 33. — Dalla cav. dell'Acqua, str. medio. 1 : 1

Fig. 34. — Da Sanseverino di Macerata. 1 : 1

Sulla sinistra del fosso si presentano due altre caverne non ricordate dalla Relazione manoscritta, nella vigna di Pietro Lucidi. L'una è costituita da enormi massi accatastati dai quali zampilla una fonte perenne, ed ha il suolo compatto che non permette ricerche: l'altra è completamente modificata per ridurla a magazzino. Superiormente a queste, nella proprietà Feroldi de Rosa s'interna una grande caverna di cui è caduta la parte anteriore.

Sulla sinistra del Rio Maggiore di fronte al massiccio di Vignale sbocca il breve Fosso dei Cappuccini. Sopra alla « Serra » stanno tre cavernette in una delle quali si trovò nel 1874 un ricco strato di bronzo che lo fece considerare come una stipe votiva. Sarebbero anche uscite delle selci dallo strato inferiore, ma il cenno dato dall'Eroli, è troppo vago per comprendere bene di che si tratti (1).

Di fronte ad essa, sulla destra del Fossetto, stanno due gruppi di antri ridotti a stalla, profondamente trasformati.

Discendendo ancora sulla sinistra del Rio Maggiore s'incontrano nel Fossetto di Catone, presso i ruderi del tempio di Celle, due caverne sotto la rupe di Montirano, anch'esse trasformate in ovili, ma la grande quantità del riempimento rende possibile una ricerca che potrebbe tentarsi ricordando la feracità di trovamenti archeologici in quella località.

Presso alle « Grotte di S. Anselmo », ora profondamente trasformate, si nota un'ampia caverna nel fondo Gemma: un'altra più vasta, sta precisamente sotto le dette grotte; oggi è chiusa da un muro dal quale sgorga una fontana.

La presenza dell'acqua e le traccie di oggetti di pietra apparsi in quei dintorni, inducono nell'idea che cotesto gruppo di antri dovesse con frequenza esser visitato. Ma la facilità stessa dell'accesso e la poca profondità degli antri hanno lasciato disperdere i relitti.

---

(1) *Bull. de l'Istituto di Corrispond. archeolog.* 1874, pag. 133.

Sul Treia. — La ripa a sinistra, scoscesa, presenta diverse anfrattuosità naturali.

Uscendo a valle della città, s'incontra il massiccio tufaceo di Vignale, riposante sopra un potente strato di ghiaie fossilifere.

Oltre il Vignale, il colle di Celle presenta sull'alto della rupe due caverne profondamente trasformate per estrarre pozzolana, che sono probabilmente d'origine naturale.

Procedendo nella sinistra del Treia, oltre il rudere conosciuto col nome di « Muro del Peccato » che è l'aggere della Flaminia, che ivi scende per valicare il fiume, s'incontra, nel fondo Trocchi, un gruppo di grotticelle utilizzato per stalle.

Si addita poco oltre la nota « Grotta del Serpe » nel fondo Montanari, ma essa non ha nessuna importanza. Non è che un androne lungo sette od otto metri per tre o quattro di larghezza aperto in un banco di trachite leucititora, alterata, ma ancora abbastanza compatta per togliere la possibilità di ricerche.

Valicato il Treia non lungi dalla sua confluenza col Tevere, e risalendo verso Civitacastellana, si giunge ai piani alti che limitano a destra la valle del Treia.

In località Torretta della Ceppotta il manoscritto Pasqui nomina due caverne, una delle quali sarebbe assai grande. In realtà ne esiste una sola scavata in una lava minutamente leucitifera, alterata. In una delle due indicate per cotesta località, secondo il Pasqui, il Costanzi da lui incaricato, avrebbe incontrato frammenti di selce lavorata, e all'esterno, presso la bocca della caverna, due focolari.

Di fronte a cotesta località, passa, valicato il Treia, la via Flaminia.

Un piccolo insignificante antro si trova presso il fontanile della casetta Feroldi de Rosa.

Un gruppo di caverne abbastanza grandi, ma rovinato, aperto nel tufo, sta sull'alto del colle detto Vallo Tavole: si usarono come ovili.

Un assaggio potrebbe tentarsi nella cavernetta in località Cava Cera, più prossima alla Flaminia.

Infine sta un'amplissima caverna, lunga trenta metri, d'origine naturale, ma troppo profondamente trasformata per farne una stalla. Là presso ho raccolto nella breccia della strada un nucleo siliceo probabilmente uscito dalla caverna.

Sul fosso del Purgatorio. — Sui piani di Catalano esistono parecchie tombe etrusche, a sinistra del Fosso, ma per lo più ruinate e modificate per modo da essere irriconoscibili.

Ivi il Pasqui pone due caverne, una presso l'altra, che non si poterono rintracciare. In una di esse il Costanzi avrebbe trovato « pochissimi avanzi di selci lavorate ».

« In un canto della stessa apparvero tracce di rozza massicciata con detriti di tufo, nel quale in abbondanza le tracce di un focolare ».

Nella « grotta del Catalano » che non si è rintracciata, lo scavo fu fatto dal Cozza. Il manoscritto Pasqui riferisce che a quindici metri dalla « grotta » una trincea mise in luce nella terra modernamente riportata varii frammenti di vasi etrusco-campani che provenivano dalle tombe che tuttora esistono sull'alto piano. « Invece, a manca della grotta » presso un piccolo antro e sul dinanzi di questo si raccolsero abbondanti « avanzi di nuclei e piccoli raschiatoi e coltelli interi o frammenti del tipo usuale ».

Sul fosso di Fabrece. — Assai più importante fu la scoperta fatta sulla sinistra del fosso di Fabrece ov'esso confluisce col Rio Filetto a due chilometri da Civitacastellana.

Ivi si rinvennero nove caverne prossime costituenti un gruppo. Esse furono completamente esplorate e dettero ricchissimo materiale preistorico.

Fu sui primi del 1891 che il conte Cozza aveva fatto un saggio in quella località raccogliendo nuclei, scaglie, e coltelletti di silice.

In quello stesso anno, dal luglio al novembre, salvo un'interruzione estiva, il Pasqui e il Mengarelli eseguirono le loro ricerche.

A questo punto riporto per esteso e integralmente le parole stesse del Pasqui acciò si possa meglio valutare l'importanza dei fatti venuti in luce.

Il Pasqui segue una sua nomenclatura personale, ma il materiale conservato nei magazzini del Museo di Villa Giulia, e le tavole da lui fatte preparare, permettono una identificazione sicura.

Sono soprattutto utili una grande tavola di centimetri 47 × 35 indicata con lettera G contenente riprodotti n. 48 saggi dell'industria litica, i cui esemplari originali stanno riuniti su di una tavoletta di legno, ed un'altra tavola a lapis di cui 24 × 17, indicata con

la lettera H, e contenente n. 14 pezzi di vasi parzialmente ricostruiti, di cui pure esistono gli originali.

Do in nota le mie osservazioni, ma non ho creduto indispensabile riprodurre le due tavole citate dal Pasqui, perchè l'industria litica è uguale alla nostra, e poco appariscenti sono i frammenti ceramici.

« *1ª caverna.* — La caverna segnata con questo numero nella pianta, fu una delle ultime esplorate, poichè sapevamo che il sig. conte Cozza in ripetuti saggi non vi aveva raccolto che alcuni frammenti di silice ».

« Nondimeno, il 18 nov. decorso si volle ritentare lo scavo estendendolo al piede del forte declivio che costituisce il davanti dell'antro ».

« Appena rimosso lo strato vegetale, apparve in sezione un terreno di riporto antichissimo, talmente solido da resistere quanto il tufo medesimo. Aveva ancora tutte le apparenze di terreno vergine, cioè privo di qualsiasi testimonianza dell'umana industria. Così si mostrò fin presso l'imboccatura della caverna, dove ritornarono due o tre frammenti di silice, posati sulla scabrosità nuda della roccia ».

« Appariva allora che in questo punto il piano antico fosse stato asportato uniformemente per circa 2 m. di altezza, e ciò per azione delle acque. Infatti al livello stesso dove gli scavi precedenti ed i nostri avevano segnalato ritrovamenti d'epoca litica, tentammo un nuovo saggio e precisamente dinanzi alla grotticella segnata in pianta II *bis*, la quale è un vuoto artificiale forse adibito per uso di forno. Ivi pure furono raccolti schegge, e nuclei in uno strato facile a rimuoversi e aderente alle pareti esterne della grotta ».

« Per ogni restante, man mano che discendevasi verso il fosso, veniva a mancare l'antica stratificazione. È utile avvertire che il piano interno di questa caverna, come di quasi tutte le altre, è affatto spogliato di terrapieno ».

« *2ª caverna.* — È un poco superiore in livello alla precedente, internata in una insenatura della scogliera e rivolta più verso oriente che le altre. Sopra alla stessa, e sulla manca, uno stillicidio di acqua perduto da molto tempo, aveva iniziato un'altra galleria che trovammo spogliata nel terrapieno, e in conseguenza priva di qualsiasi manifestazione di antica civiltà ».

« La grande caverna misura alla bocca m. 9,50 e va mano a mano allargandosi verso il fondo con due insenature, una a destra, l'altra a sinistra, le quali non sono che avanzi delle due gallerie divergenti, formate dalle acque e dallo scrostamento della volta e del fondo. Alla base dell'insenatura che trovasi sulla destra, riscontrasi tutt'ora lo stillicidio delle acque e in conseguenza l'approfondirsi di continuo della caverna su questo lato ».

« Trovammo il piano ingombro di detriti caduti dalla volta, ma libero da antico terrapieno fin sotto l'arco dell'imboccatura ».

« Un saggio praticato dall'esterno, lungo la parete di sinistra della scogliera, per ordine del conte Cozza, aveva dato ricchissima varietà di rozzi utensili, di avanzi e di nuclei silicei ».

« Si incominciò per noi uno scavo regolare il 25 di giugno muovendo un taglio trasversale quasi dal fondo della rupe a 15 m. circa dall'ingresso della caverna ».

« A poca profondità sotto il terreno di recente formazione, si scuoprì la roccia che uniformemente saliva, con piano non molto inclinato, un poco cava verso la parte sinistra della grotta ».

« A sei metri dall'imboccatura della stessa, dove il terrapieno misurava m. 1,40 di profondità, apparvero le prime tracce dell'industria litica e qualche frammento di vaso fittile manufatto, senza che nè gli uni nè gli altri accennassero ad una vera stratificazione, inquantochè si raccolsero talora aderenti alla scogliera, talora a varie altezze su un terreno solidissimo ».

« Mano a mano che inoltrava il taglio dello scavo, incominciava a delinearsi questo terrapieno antico, e su di esso in un solo strato divenne più frequente il ritrovamento delle silici lavorate e dei rottami di nuclei. Essi riposavano sopra un rialzo di terra vergine, che rendeva quasi pianeggiante il pendìo del nudo masso ».

« Sembra che questo scarico di manufatti fosse accumulato maggiormente lungo la parete sinistra, verso l'ingresso della caverna, dove appunto gli scavi precedenti ne avevano raccolta una quantità notevole. D'altra parte, a misura che ci avvicinavamo alla parete opposta, scomparivano affatto sullo strato medesimo i più piccoli frammenti di silice ».

« Di rado, tra i medesimi, per tutto questo piano si raccolsero avanzi di fittili, ma in compenso aggruppamenti di ceneri e di carboni nel mezzo dell'apertura della caverna e lungo il lato destro ».

« Appena giunti dinanzi all'apertura, s'incontrò un banco esteso per circa quattro metri di profondità e tre di larghezza, posato nella parte più depressa del pavimento, e formato di frammenti di tufo e di ciottoli piccoli del fosso ».

« Al piede dello stesso cessavano i prodotti silicei; a manca, tra piccola insenatura delle pareti e il medesimo banco, si rilevarono gli avanzi di un focolare, ossia un vano di circa 40 cm. di profondità e di 1 metro quadrato di superficie, ripieno di ceneri, di carboni e di ossa bruciate ».

« Il focolare e il ripiano artificiale di detriti vulcanici appoggiavano nell'interno della caverna ad un rialzo naturale del tufo col quale formavano uno stesso piano. Era ancora evidente che il banco artificiale fu costruito a scopo non solo di rendere pianeggiante l'imboccatura della caverna, dove probabilmente gli abitatori dimoravano, ma ancora di difenderli dall'umidità che filtrava, siccome un velo d'acqua per tutto il pavimento ».

« Dai fatti suesposti è provato che attorno al focolare, cioè sul limite di sinistra, e presso l'imboccatura della caverna, lavoravano i rustici strumenti di silice e che i resti del focolare stesso, con avanzi copiosi di ossa bruciate e con frammenti di fittili che appartenevano ad utensili di uso domestico, costituivano una specie di fondo di capanna ».

« La maggior parte degli utensili litici si ottenne col resultato casuale della spezzatura; nondimeno alcuni portano evidenti tracce di un lavoro più raffinato a scopo di dare una forma stabilita allo strumento ».

« Così per questa varietà siamo in grado di classificare quel centinaio di pezzi da noi raccolti in questa caverna, coi quali hanno stretta affinità ancora quelli scoperti in altro ».

« 1. *Raschiatoi con testa arrotondata.* — I due esemplari più grandi — figg. 1 e 2 della tavola — ([1]) sono rappresentati da sfaldature regolari di selce, la prima biancastra, la seconda rossa a pareti parallele e grosse mm. 4, con testa superiormente arrotondata con piccoli colpi, smussata e tagliente come gli spigoli laterali. Alla base non riscontravasi traccia alcuna di lavoro. Strumenti consimili più perfetti hanno una costola rilevata nel mezzo, cioè un taglio più affilato e reso tale da minute scagliature ».

« L'esempio che mostriamo alla fig. 3 della tavola, è di silice durissima di colore grigiastro, staccata da un grande nucleo, di cui apparisce l'involucro esteriore, lungo il taglio sinistro. Alla base detto utensile è spezzato ([1]) ».

« Le fig. 4, 5 della tavola citata rappresentano il medesimo strumento con grossa capocchia stondata e tagliente, la quale poi diventa regolarissima negli esemplari 7 ed 8 ([2]) ».

« Questi ultimi trovano riscontro in un esemplare di ossidiana, scoperto nella stazione litica di Rio d'Ottava. Mantovani li dice comuni a molte stazioni litiche — *Bull. di paletn.*, I, tav. V, fig. 7 ([3]) ».

« 2. *Sgorbie.* — Non crediamo che vi sia nome proprio per indicare quei piccoli strumenti che sono delineati dal n. 9 al 12 della nostra tavola ([4]) ».

Consistono in lamine sottili ottenute colla scagliatura di nuclei non molto grandi, di color rossastro, piane cioè da un lato, e dall'altro rilevato con costole in modo da renderle bitaglienti. La loro testa

([1]) Questi due primi esemplari che il Pasqui figura nella sua tavola C, qui non riprodotta, sono due *lame-raschiatoi* semplici, cioè attondati solo ad un'estremità.

([1]) È una lama [illegible] come raschiatoio. Analoga a questa [illegible] del Pasqui, invece il n. 5, che il P. [illegible] raschiatoio [illegible]

([2]) [illegible] debbono [illegible] forma derivata dai raschiatoi [illegible] secondo, stretto, lungo [illegible] 44 [illegible] tutto il contorno. Interessa [illegible] spessore della testa [illegible] piana, [illegible] mente intermedia tra i raschiatoi [illegible] mentre il n. 7 [illegible] e quelli [illegible]

([3]) Mantovani, [illegible] B. P. I, a. I, pag. 84 [illegible] gna al predetto [illegible] cambiano.

([4]) Gli esemplari che il P. [illegible] di [illegible] qualche [illegible] i nn. 11 e 12 [illegible]

è resa tagliente da piccole scagliature. Se ne raccolsero ancora frammentati in silice biancastra e bruna ».

« 3. *Trapani.* — Singolare strumento è quello riprodotto dalla fig. 13 della tavola (1). Per ottenere lo stesso si utilizzò una grande scagliatura di silice rossastra larga alla base dove apparisce la traccia dell'involucro, e sottile presso la punta che termina a guisa di saettuzza con alette sporgenti. La forma di questa punta si ebbe mediante piccoli colpi, come il taglio della stessa. Altra traccia di lavoro riscontrasi nella costola mediana della base, a scopo forse di togliere le asperità onde non ferisse la mano nell'adoperarlo. Anche quella scheggia riprodotta alla fig. 14, benchè priva di capocchia, accenna ad uno strumento consimile ».

« Molto più caratteristico è l'utensile indicato alla figura 15 della tavola medesima. La laminetta di silice biancastra, di larghezza uniforme si allarga ad una estremità nella forma stessa della saettuzza del primo esemplare, resa tagliente e aguzza per opera di piccole scheggiature ».

« 4. *Punteruoli.* — Dalla fig. 16 alla fig. 28 della surriferita tavola si comprendono varie specie di questi utensili. Diamo per primi due esemplari — fig. 16 e 17 — l'uno di diaspro rosso, l'altro di silice bruna, ottenuti da grandi nuclei e ridotti in forma aguzza da spesse scheggiature lungo gli spigoli (2) ».

« Molto più semplici, siccome avuti dalla sola rottura dei ciottoli, appariscono quelli designati nelle figg. 18, 19 e 20. Traccia di lavoro riscontransi nella parte acuminata della fig. 25 e lungo uno spigolo degli utensili rappresentati dalle figure 23, 26, 27 e 28, in modo che questi ultimi si rassomigliano a coltelletti di cui si è conservata a bella posta un solo taglio (1) ».

« 5. *Raschiatoi semplici.* — Non si possono chiamare coltelli perchè la piccolezza della loro lama, immanicata che sia, non oppone tale resistenza da poter recidere una sostanza dura ».

« Mostriamo i tipi principali dei medesimi, in silice di varia specie e colori; alcuni, e questi sono i più usuali bitaglienti — figg. 29 a 34 — altri ad un solo taglio — figg. 35 a 43 — spesse volte ottenuti con le semplici sfaldature del nucleo; altri, e fra questi notiamo quelli indicati dalle figg. 30, 31, 34 e 38, con tentativo di affilare i tagli a piccoli colpi, che hanno prodotto delle scheggiature irregolarissime e forse non hanno corrisposto allo scopo (2) ».

« È pure artificialmente ottenuta quella specie di immanicatura degli esemplari 40 e 41 i quali trovano in altri molti venuti alla luce negli antichi strati delle nostre caverne (3) ».

« *3ª caverna.* — Piccolo antro, a volta bassissima, esplorato sul dinanzi dal sig. conte Cozza senza soddisfacente risultato. Evidentemente apparisce di formazione recente, quindi non utilizzato dagli antichi ».

« *4ª caverna.* — È quella di cui diamo pianta e sezione nelle tavole. Caverna non molto grande.

---

(1) Se non si avesse la fortuna di possedere la tavola *G*, e gli esemplari autentici dei nn. 13 e 14, che permettono una identificazione sicura, si potrebbe restare incerti, tanto è qui minuziosa la descrizione del P. Ma, per vero, questi due oggetti non sono che puri e semplici rifiuti, senza alcuna traccia di ritocco. Sono due schegge nelle quali la parte che il P. interpreta come basale non potrebbe essere maneggiata, tanto è irregolare e viva nelle salienze prodotte dalla rottura della pietra. Quanto alla parte più ristretta, interpretata come punta, non è così sottile da poter servire da trapano, che anzi, in uno degli esemplari porta inferiormente il bulbo di percussione, nè sussiste il lavoro di riduzione per darle il profilo di saetta. Così non è che un rifiuto o ritaglio la stretta laminetta del n. 15.

(2) I nn. 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 28 non sono che rifiuti.

(1) Il n. 26 è una tipica laminetta *à dos abattu*, che sarebbe classificata tra gli strumenti microlitici: come avviene in questi oggetti il ritocco su uno dei lati è accuratissimo.

(2) Sotto il nome di raschiatoi semplici son qui confusi oggetti diversi: intanto è da rilevare che a nessuno può convenire il nome di raschiatoio, nè vale l'osservazione che tale dovettero essere alcuni per la loro piccolezza e tenuità che non permetteva l'immanicatura. I nn. 29 e 30 sono due belle laminette con punta corta, ma aguzza, ottenuta con lavoro accuratissimo. Per quanto ho detto nel testo, dovettero servire ad armare punte di giavellotto. Più lunga, ma della stessa foggia è la lama del n. 32. Il n. 31 è una tipica ed elegante punta della Gravette assolutamente identica agli esemplari presentati da Pittard et Montadon, *L'outillage de la station aurignacienne « Les Rebières II »* Congrès intern. 1912, I, fig. 7, nn. 3, 4, 5. Altri non sono che rifiuti od abbozzi, come apparve anche al P. poichè egli dice che « non hanno corrisposto allo scopo ». Bellissimo esemplare è invece il n. 38, lavorato su tutto il contorno che può riportarsi ai *coltelli puntuti a taglio curvo.* Un altro, come questo, fu raccolto dal P. nella caverna n. 2.

(3) Degni di molta nota sono gli esemplari nn. 40 e 41, identici, ricavati dalla stessa selce grigia. Sono due strette e robuste lame (lungh. mill. 54) dalla cui base si distaccò a sinistra, nello stesso modo, mediante un solo colpo, una scheggia per determinare una tacca, ma il ritocco non fu applicato. Quindi

posta su di un ripido pendìo di tufo titoide. Tuttora, alla base della sua parete di fondo, da una screpolatura orizzontale del masso scaturisce una vena abbondante di acqua ».

« Il piano della caverna è ripieno di melma e di detriti che l'incrostazioni calcaree fanno cadere dalla volta; il pendìo, fin sotto l'imboccatura, si trovò ricolmo di terra riportata, che misurava m. 1 nel punto massimo di profondità, e decresceva mano a mano verso l'imboccatura dell'antro e verso il piede della scogliera »,

« Fu precisamente sotto a questo punto culminante di terrapieno che il largo taglio trasversale del nostro scavo incontrò, a m. 0,65, i primi indizi di una stratificazione artificiale di piccoli frammenti di tufo i quali tendevano a formare un ripiano dinnanzi all'antro, siccome abbiamo avuto luogo di notare nella caverna grande segnata al 2 ».

« Sebbene l'uniformità di questo piano fosse stata guastata dal tempo o dall'uso, nondimeno soltanto sopra allo stesso ci fu dato raccogliere qualche nucleo spezzato di silici varie, scaglie, e due utensili, dei quali uno bitagliente e spezzato ad una estremità, l'altro con testa arrotondata a piccoli colpi, appartenenti a quella classe da noi distinta col nome di sgorbio. Il ripiano suddetto tendeva a prolungarsi più sulla manca che sulla destra di chi guarda la caverna. Sulla destra, allo stesso succedeva uno strato di ceneri e carboni e terra bruciata in grande quantità, tra cui frammenti di fittili bruciati e scorie vetrificate le quali accennavano ad uno scarico di fornace ».

« Avanzando sempre la nostra esplorazione, si venne alla scoperta di un canaletto artificialmente tagliato a ridosso di un piccolo rialzo del piano naturale. Correva trasversalmente a tre m. circa dall'apertura della caverna con andamento curvilineo sulla destra, e rettilineo sulla manca per seguire la naturale inclinazione della roccia ».

« Era profondo circa 50 cm. e largo uniformemente 40, tagliato con piccone e diviso in due punti con tramezzi di tufo incastrati a bella posta onde formare specie di vasche. Un canaletto sfioratore si muove dall'orlo e con forte declive piega sulla sinistra, lungo la scogliera ».

« Il canaletto si trovò ripieno di argilla verdognola, tra la quale nessun avanzo dell'industria litica ».

« Appariva evidentemente un'opera molto tarda rispetto al periodo litico delle nostre caverne, dove giammai si sono riscontrate traccie di lavoro così regolare e profondo. Scopo del medesimo era di raccogliere le acque abbondanti che scorrevano liberamente dal fondo dello speco, anzi per meglio guidarle dove il piano dello stesso si abbassava un poco, si ritrovò, in seguito alle nostre ricerche, sotto all'apertura un largo solco artificiale in direzione del canale menzionato ».

Tutte queste opere sono così bene conservate che, spurgate a motivo di scavo, tutt'ora funzionano: così lo stillicidio si raccoglie nelle vasche del canale e l'esuberanza dello stesso esce dal canaletto sfioratore ».

« Nel mezzo a quel cumulo di macerie bruciate e che poco sopra abbiamo detto appartenere a rovine di fornace, presso la parte destra del canale, poggiavano sopra alla terra compatta ed arrossata dal fuoco due grandi parallelepipedi di tufo accoppiati alla distanza di circa mezzo metro l'uno dall'altro. Erano così regolarmente disposti e compenetrati dal calore che fu facile riconoscere in essi e dattorno il luogo dove erigevasi la fornace. Era essa contemporanea al canale raccoglitore dello stillicidio, poichè questo impediva l'invasione delle umidità e quasi circondava il piano della fornace dalla parte dell'antro. I due diatoni posti sul piano del focolare rappresentavano gli appoggi su cui reggevano disposti i fittili ».

« Accennammo che la piccola opera idraulica non poteva avere relazione con la civiltà primitiva, che si svolse nelle caverne. Ancora gli avanzi della fornace che a quell'opera si riferiscono, rivelano con chiarezza che la caverna è stata utilizzata a scopo

---

sono gli *abbozzi delle cuspidi à cran*, molto interessanti per lo studio tecnico. Qualcuno consimile ora stato pur da me raccolto.

Oltre le selci sopra citate, che ho ripreso in esame in queste note, altre ne esistono nei magazzini del Museo di Villa Giulia, disposte su alcuni *panneaux*, provenienti specialmente dalla caverna n. 2, ma sono quasi tutte dei rifiuti. Tuttavia è certo che questa industria litica è perfettamente la stessa di quella che ho trovato nel corchianese. Degna di nota è qualche punta del tipo della Gravette, ed una lama che può interpretarsi come un punteruolo, la cui punta lunga e fine, è individuata con un magnifico lavoro di ritocco. Pure interessanti sono alcuni esemplari microlitici, tra cui una bellissima cuspide à dos rabattu. Mi è sembrato necessario segnalare questi esemplari non ricordati nella relazione del Pasqui, perchè sono i migliori.

di laboratorio e di fornace di rozzi fittili in epoca etrusco-romana ».

« Rileviamo che nessun frammento di bucchero italico, nè manufatto, nè tornito, si trovò tanto sul banco ove si manifestavano avanzi litici, quanto sotto la fornace ed attorno al focolare ».

« Al contrario, si ebbero frammenti di rozze anfore, di piccole tazze ad orlo rientrante e di altri vasi ad orlo piano e sporgente di creta rossastra, quasi laterizia, lavorati al tornio. Inoltre tutti questi frammenti non apparivano cotti a fuoco libero, siccome i vasi del periodo antichissimo, ma quantità notevole di pastelli informi di creta rozza dovettero servire siccome chiodi per tener sollevato un vaso dall'altro entro le capsule ».

« *5ª e 6ª caverna.* — Si elevano sopra un grande declive di tufo litoide, affatto nudo di terrapieno. Sebbene per noi fosse tentato un saggio di scavo nella parte più bassa della roccia di fronte all'apertura dell'una e dell'altra, nondimeno da per tutto trovammo un terreno di riporto modernissimo che dall'altipiano sovrastante alle caverne discende con le acque giù per lo scivolo di tufo ed è trattenuto dalla vegetazione del bassofondo ».

« Sotto a queste due caverne apresi un grandissimo vano, di pianta rettangolare, la cui formazione è dovuta in gran parte alle acque correnti. Fu esplorato nel giugno del presente anno dal ch. comm. Gamurrini, con piccolo saggio che dette effimero resultato ».

« 7ª *caverna.* — Posta nello stesso piano delle precedenti sopra grande pendìo del tufo litoide, che dappertutto si mostra nudo, aveva lungo la parete destra un piccolo avvallamento ripieno di terra ».

« Quasi a superficie aveva uno strato molto compatto con testimonianze di antica civiltà ».

« Si raccolsero confusamente, senza ordine cioè di sovrapposizione, scaglie e alcuni utensili di silice, e in grande quantità frammenti di vaso, di impasto scuro, manufatti, e molti bruciati e aderenti alla terra arsa e agglomerata dal fuoco ».

« In attorno non apparvero traccie di fornace, era adunque evidente che i cavernicoli avevano trasportato parte di scarico di fornace entro quell'insenatura a scopo di rendere uniforme l'antro. Ma questa antica stratificazione non posava sul terreno vergine, cioè sulla nuda roccia. Praticatovi un saggio, ritornò anche in questa caverna il solito banco di sassi spezzati, molto più grandi che nelle altro, descritte sopra. Cioè per questo lavoro furono utilizzate le sfaldature della volta, di cui originariamente, siccome tutt'oggi, doveva esser ripieno il pavimento. Infatti, il detto materiale su una faccia è ricoperto di concrezione calcaree. Negli spazi di questa rozza muratura o nel piano sottostante alla medesima non apparve traccia di industria umana. Sotto al banco, che funziona tuttora come vespaio, scorreva un velo d'acqua, che scaturisce dal fondo della caverna ».

« Per il nostro saggio si recuperarono cinque frammenti di nuclei di diaspro rosso e di silice bianca ed i cinque utensili seguenti: »

« *a*) Raschiatoio di silice bianca, rozzamente scagliata, largo alla base e arrotondato in cima a forza di piccole scheggiature ».

« *b*) *Idem*, di silice opaca, tagliente da un solo lato: la sua testa è arrotondata a piccoli colpi ».

« *c*) *Idem*, con testa e taglio scheggiati ».

« *d*) Frammento di coltelletto sottile di silice bianco-opalina. Fu ottenuto dalla semplice scheggiatura del nucleo ».

« *e*) Coltelletto monotagliente, di silice rossa, dove non riscontravasi traccia alcuna di lavoro ».

« I seguenti frammenti di vasi ritraggono i tipi principali delle forme. Sono i soli che in quella massa confusa di terra si potessero raccogliere intatti: »

« *a*) Orlo di grande vaso semi-ovoidale, elevato quasi verticalmente su di un rialzo che a guisa di bastoncello girava attorno al vaso. Conserva su questo bastoncello una doppia prominenza orizzontale, a guisa di astragalo, la quale doveva servire per ansa. La estremità dell'orlo è interamente appianata e allo esterno sporgente e arrotondata ».

« Doveva nell'insieme comporre una forma identica a quella delineata alla fig. 1 della tav. H, ma differiva in grandezza perchè misurava cmi 20 di diametro [1] ».

---

[1] È l'orlo di un grande doglio con il labbro appena aggettante. Non sappiamo se il cordone girava tutto intorno al vaso perchè ce ne resta solo la traccia presso una breve sporgenza o linguetta. Questa è intaccata ma non vi si ravvisa affatto la forma dell'astragalo.

« *b*) Orlo di dolio molto grande, un poco incurvato in dentro, ed elevato sul solito listello, il quale girava tutto intorno al vaso. Ha pareti molto grosse di terra bruna e granulosa, levigata sì nell'interno che nell'esterno (¹) ».

« *c*) *Idem*, di tecnica molto rude, con listello intaccato attorno a guisa di furo, con strumento tagliente. Questo frammento conserva la traccia di una rozza sporgenza a guisa di manico (²) ».

« *d*) Frammento di orlo di vaso, non molto grande, restringentesi alla sommità e col solito bastoncello alla base, ritrae molto della forma del fittile che esponimmo alla fig. 5 della tav. H (³) ».

« Apparivano abbondantissimi nello scarico della fornace gli avanzi dei vasi fin qui descritti ».

« *e*) Orlo di tazza molto aperta e con estremità lievemente rabboccata in fuori ».

« Le tracce, nella parte interna, accennano a un fondo piatto, quale è ricordato dalla fig. 11 della tavola surriferita (⁴) ».

« È molto danneggiato dall'ustione, ma apparisce che in origine fosse tutto spalmato di creta più fine, e levigato con cura ».

« *f*) Avanzo di orlo di piccola tazza a pareti sottili. Dove si unisce l'alto orlo conico al corpo, rileva un sottile listello interrotto da rozze solcature ».

« *g*) Frammentino di orlo di tazzina di bucchero italico, con fondo piano ed orlo arricciato in fuori. È più piccola, ma consimile all'esemplare delineato nella tavola H alla figura 11 (⁵) ».

« Esso pure, come il precedente, porta tracce di erosione cagionate dal caloro ».

« *h*) Orlo di coppa emisferica, su cui sporge un manico a nastro. È d'impasto nero, a pareti sottili, esternamente levigato a stecca ».

« *i*) Frammento piccolo appartenente ad orlo di patella molto piana. Nell'interno, dall'orlo piano si muove ad angolo vivo la parte concava. Vi si conserva una prominenza conica (¹) ».

« Il rozzo impasto, spalmato all'esterno del fittile di creta più duttile e rozzamente lucidata a stecca, rivela, insieme agli esemplari indicati sopra, alle lettere *f* e *g* una tecnica che si distingue dai vasi di uso domestico, e li avvicina grandemente a quelli del periodo italico, delle necropoli arcaiche di Montarano e della Penna ».

« *l*) Piccolo frammento della parte più prominente di vasetto a grosse pareti, di bucchero italico, levigato sì nell'interno che all'esterno. È un avanzo di fittile con decorazione ottenuta da doppia solcatura a stecco, la quale gira a spirale, ed è intersecata obliquamente da sottile tratteggio, tav. *H*, fig. *x* (²) ».

« Questo, e il frammento seguente sono le uniche testimonianze di decorazione tra i fittili delle nostre caverne ».

« Nell'esemplare, di cui ci occupiamo, riscontrasi un'arte rudimentale, ma una mano molto pratica per condurre con franchezza e con molta regolarità le curve ed il tratteggio ».

« *m*) Frammento che appartiene forse ad un collo cilindrico di un grande vaso, che si trovò commisto a terra bruciata e che evidentemente fu esposto per molto tempo all'azione del calore ».

« Vi si conserva parte di un meandro a largo fascio eseguito in maniera più rozza che nell'esemplare precedente, ma con lo stesso concetto dei contorni graffiti e del tratteggio fra i medesimi, lo che sembra

(¹) Anche qui abbiamo soltanto porzione dell'orlo, nè può giudicarsi la forma del vaso, forse cilindroide: l'impasto rozzissimo e pesante contiene perfino qualche ciottoletto abbastanza grosso.

(²) Molto simile all'esemplare descritto alla lettera *a*: qui è certo che il cordone girava tutto intorno; esso si intaccò con tagli obliqui.

(³) Vedi nota 2 a pag. 102.

(⁴) Per *estremità* deve intendersi il labbro alquanto aggettante. Forse appartenne ad una specie di bacino a fondo ovale, meglio che pianeggiante. In realtà, come osserva il P., non è troppo diverso dall'esemplare fig. 11 della tav. H meglio sagomato; ma essendo corroso dal calore, non può dirsi se fosse a superficie nero-lucida, come quest'ultimo.

(⁵) Frammento di tazzina nero-lucida, perfettamente rispondente all'esemplare citato dal Pasqui, a parte la grandezza. Della stessa ceramica è la coppetta, pure molto piccola, della lettera *h*.

(¹) Sembra si tratti di una [illegible] e piano, ben sagomato, dal quale [illegible] genza conica [illegible]. Ha [illegible] di color cioccolato. Ho [illegible] tronco qua[illegible] l'orlo si espande all[illegible]

(²) Tav. H, fig. *x* [illegible]

costituire nei nostri fittili una peculiare decorazione (1) ».

« 8ª *caverna.* — È la più grande della contrada di Fabrece, larga alla bocca circa 20 m. e profonda m. 23. Il suo piano, eguale, si eleva a manca verso una grande insenatura, la quale a motivo di moderne erosioni comunica con breve pertugio colla volta della caverna precedente. Il piano discende verso la parete destra dell'antro e con ripidissimo declive sul dinanzi dell'imboccatura fino al fosso. Dappertutto apparisce la nuda roccia ».

« Soltanto, tra questa caverna e la seguente, lungo la parete dello scoglio, in mezzo ad una grande frana, ci parve riconoscere un avanzo di antico terrapieno formato con detriti di tufo accomodati a guisa di banco, e su di esso uno scarico di terra bruciata e di frantumi di cocci provenienti dalla vicina fornace ».

« 9ª *caverna.* — L'ultima caverna sulla linea delle precedenti verso la confluenza dei fossi. È raffigurata da una sola corsia molto alta ed un poco aperta verso l'esterno. È ancora un poco più bassa e più verso il fosso della linea delle ultime quattro menzionate, le quali s'internano in un solo banco di tufo ad uno stesso livello e sopra un declive uniforme ».

« Le nostre indagini, che incominciarono il 1° luglio, hanno messo a nudo due diversi piani di fornaci distanti tra loro cmi 20 e nettamente delineati da due platee di lastre fittili e di grandi frammenti di doli, sotto i quali la terra dura e rossiccia manifesta tracce evidenti dell'azione del fuoco a lungo subìta ».

« Detti ripiani posavano sopra un terrapieno artificiale di tufi, in parte anticamente caduti per la franatura della volta, in parte accomodati fra i grandi interstizi e tra masso e masso ».

« Più verso l'esterno il terrapieno ed i piani della fornace appoggiavano ad un grande frammento della volta caduto da tempo antichissimo, poichè alla base dello stesso appariscono tracce dell'azione del calore ».

« Si è potuto constatare che il piano di detta fornace, al momento della nostra scoperta, misurava m. 2,80 circa di lunghezza, nel senso longitudinale della caverna. Oggi parte dell'imboccatura di questo antro è franata su questo piano, ma la fornace in origine trovavasi completamente al coperto. Al livello del piano superiore della fornace segue verso l'interno un pavimento artificiale della grotta, con rozzi pezzi di tufo, sotto ai quali nessuna testimonianza nè della industria litica, nè di quella fittile ».

« Il fondo della grotta, dove si manifestò un debole stillicidio, si presenta come un piccolo antro a pareti un poco richinse sul dinanzi. In questo la parete sinistra apparisce la conduttura dell'acqua entro un canaletto artificiale, largo circa un decimetro, che perdevasi sotto il vespaio a ridosso della fornace ».

« Saggiato in più luoghi il terrapieno sottoposto alla platea della fornace e il banco artificiale nello interno della caverna, non apparvero indizi di manufatti litici o fittili. Lo scarico dei vasi rotti e bruciati, e lo spurgo di terra e di cenere si trovò riversato sul pendio del masso aderente alla parete sinistra dello speco ».

« La grande quantità dei frammenti raccolti fra lo scarico della fornace appartiene ad un solo periodo, tanto per la tecnica che per la fattura; di più dalla immensa congerie dei medesimi emerge una specie di classificazione, che ritrae poche forme tipiche qui sotto enumerate. Coi frammenti esposti nella tav. H abbiamo tentato di ripristinare qualche linea della forma ».

« Tengono il primo luogo, anche per la quantità raccolta, i frammenti dei grandi dolî i quali accennano ad una forma ovoidale, stretta alla bocca e alla base. Alcuni avevano, per sola decorazione, un listello che girava attorno al corpo del vaso a quanto sembra nel punto massimo della curva. Alla loro rude modellatura si contrappone una tecnica molto raffinata: evidentemente all'esterno sono spalmati di finissima argilla e quindi levigati a stecco. I frammenti di questi dolî furono usati dagli antichi insieme a grandi lastre fittili per pavimentare i piani della fornace. Essi hanno acquistato una durezza eccezionale; ma quei frammenti che furono raccolti nello scarico, mostrano con la frattura un colore grigio-ferro dove abbondano le quarziti e nella pellicola esterna un colore giallo-scuro di cera. Dovevano appartenere a questi dolî alcuni frammenti di orli molto rovesciati in fuori, a sezione di quarto di cerchio, e tagliati all'estremità ».

« Il tipo più normale di vasi di cui si raccolsero in gran copia i frammenti, tanto in questa che nella

(1) Tav. H, fig. y del Pasqui rispondente a fig. 31,*mihi*. Ceramica nero-lucida corrosa dal fuoco. Singolare il fatto che il tratteggio in parte fu eseguito a punta di stecca, in parte a unghiate.

caverna 7ª, è una specie di conca semiovoidale a fondo piano ad orlo quasi verticalmente elevato su di un grosso listello, che in due punti diametralmente opposto si rigonfia e sporge a guisa di rozza presa — tav. II, fig. 1 — (1). Talvolta, per tutta decorazione, sia il listello che la sporgenza della presa sono ornate di profonda punteggiatura. Questa forma di vasi si ripete in proporzioni più piccole, ma col variare la grandezza varia ancora la tecnica, dimodochè trovasi usato pel modello grande un impasto rozzo e quasi arenoso; poi piccoli vasi invece si prescelse un'argilla più purgata, che esternamente si spalmò con creta finissima, la quale, dopo subita la lucidatura con lo stecco, rassembra ad uno strato di vernice ».

« Sono ancora frequenti tra i nostri fittili i frammenti di grandi vasi il cui corpo semiovoidale era chiuso sopra da alto orlo rientrante ed un poco arricciato in fuori all'estremità » (2).

« In alcuni frammenti ci è sembrato riconoscere ancora la forma della loro ansa, non dissimile da quella dei fittili precedenti, poichè è rappresentata dal solito rialzo sul listello orizzontale che fasciava la parte più rilevante del vaso ».

« Un'altra forma comune di vaso è quella a guisa di grande *poculum* — tav. H, fig. 3 — con pareti liscie, forse senza manichi » (3).

« Appartengono sempre alla classe dei grandi vasi molti frammenti d'orli esternamente ricurvi in fuori e rilevati nell'interno con largo risalto orizzontale, siccome dovessero ricevere un coperchio, ovvero sostenere, posato sulla bocca, un altro vaso. Questa seconda ipotesi è avvalorata dal fatto che non si sono mai trovati nei nostri scarichi avanzi di coperchi, l'ufficio dei quali era forse sostenuto da ciottoli; inoltre quel listello sporgente nell'interno, essendo molto basso è l'orlo molto aperto, si adatta a ricevere il corpo rotondeggiante di un vaso. Questi frammenti dunque dovevano appartenere a specie di focolari portatili » (1).

« Anche nei vasi di mediocre grandezza ritorna sotto l'orlo la solita decorazione del listello foggiata rozzamente a fune ».

« Un tipo speciale dei medesimi ha il corpo molto incurvato ed aperto — tav. H, fig. 5 — (2). A questo genere di vasi si addiceva un'ansa a nastro, rivolta ad orecchiette e disposta verticalmente sull'orlo ».

« Manichi identici ritornano, in qualche raro esemplare a foggia di grande conca, applicati sulla prominenza del corpo, come in quelle grandi urne — tav. H, fig. 6 — (3), con collo quasi a tronco di cono, che ricorda i vasi cinerari di tipo Villanova ».

« Mano a mano che discendiamo verso i modelli più piccoli di vasi, troviamo ancora adottata una tecnica più fine a motivo forse della necessaria leggerezza delle pareti. Tra questi vasi notiamo quelli a bulla limitata sopra con listello su cui svolgesi un orlo ri-

(1) Sono tre frammenti (orlo, porzione di parete, e piccola porzione di fondo) con i quali si è ricostruita la fig. 1 della tav. II del Pasqui. Non è sicurissimo che i tre pezzi spettino allo stesso vaso; è tuttavia certo che si tratta di qualcuna di quelle olle cilindro-coniche, con ansa a presa come quella della fig. 18. *mihi*, e come ha visto anche il Pasqui. È ceramica rozza relativamente ben cotta corrispondente al nostro tipo B_1.

(2) Frammento di orlo semplice, diritto, con gola poco pronunciata, appena distinta dalla parete del vaso. Questo era probabilmente un grande dolio. È impasto relativamente depurato, con superficie levigata, spalmata di argilla più fine, rossiccia. È ceramica assai più perfezionata delle altre, benchè sempre fatta a mano: compare nella necropoli di Montarano.

(3) È un vaso troppo grande per essere considerato un *poculum*. Si tratta di frammenti di orlo diritto e semplice spettante ad un vaso cilindroide. Non siamo autorizzati a negare che fosse sprovvisto di anse, le quali poterono essere a guisa di piccole prese. È ceramica con superficie color cioccolato con fitti ed evidenti segni della stecca, come quella da me raccolta al Ripari del Piluccio (tipo B_2) dove appunto cotesti vasi erano provvisti di anse a piccola linguetta.

(1) Sono due frammenti di collo che portano [illegible] cav.ª 9 fig. 4, e appunto rispondono alla tav. II, fig. 4 del Pasqui. Questi due frammenti sono probabilmente [illegible] vaso, ma non combaciano, come ha fatto il P. [illegible]. La sua descrizione è esatta, ma non saprei [illegible] sulla forma generale del vaso, nè [illegible] dovi altro materiale del genere nel Museo [illegible] di aver raccolto nelle Marche, in una caverna [illegible] presso Arcevia, un esemplare analogo che ho depositato con tutto il materiale da me raccolto in quel luogo, nel Museo [illegible]. È un frammento di vaso grosso e [illegible] improntato all'esterno, nell'interno è provveduto di una [illegible] sporgenza orizzontale, piana, come nei due saggi precedenti. Non si può stabilire se tale sporgenza si estendesse a tutto il giro del vaso, nè la forma di questo.

(2) Tav. H, fig. 5 del P. Non è però sicuro che l'ansa sia dello stesso vaso.

(3) Si tratta di un frammento rappresentato dalla tav. H, fig. 6 del P. È lungo al giro dell'orlo cent. 14, alto [illegible] cent. 8, ma poichè spetta ad un vaso grande, nulla può dirsi della sua forma generale: [illegible] fatto dal P. alle [illegible] villanoviane. È semplicemente una porzione di collo col labbro un po' sporgente in fuori, è ceramica rozza [illegible] di argilla più chiara.

curvo e racchiuso alla bocca — tav. H, fig. 7 — (1), e piccole anfore con corpo semiovoidale, di forma elegante, sulla cui parte sporgente rientra con angolo curvilineo il collo — tav. H, fig. 8 — (2). Molte di queste presentano nell'interno una creta scura, piena di leuciti calcinate dal calore, e al di fuori una pellicola di creta finissima, colorata leggermente in rosso e levigata con lo stecco ».

« Una grande quantità di frammenti di bucchero italico spalmati con grande diligenza all'esterno con creta nera, che tuttora conserva la lucentezza della brunitura, ricostruiscono piccole ciotole con fondo a callotta sferica e con orlo breve ed arricciato in fuori — tav. H, fig. 10 — (3), e piccoli prefericoli quasi formati da due tronchi di cono riversi e uniti per le basi maggiori e con orlo piano e sporgente — tav. H, fig. 11 — (4). A questa tecnica rispondono ancora molti frammenti di vasi in forma di *patellae* e altri di tazzine a bulla o di sempici ciotole, le quali tutte trovano riscontro nella forma dei più noti vasi funerari venuti in luce dalle necropoli arcaiche di Montarano e della Penna ».

« Noteremo infine un vasetto rozzamente plasmato, in bucchero chiaro, a forma di un tronco di cono rinverso, sotto la cui base sono rilevati a sbieco due piccoli bottoni, che servono di piedi, e sul cui orlo spezzato sporgeva un piccolo manico verticale — tav. H, fig. 9 — (5). Non è che un piccolo *simpulum* identico ai molti che si raccolsero nel bacino votivo del tempio di Giunone a Celle ».

---

(1) Il vaso è ricostruito dal P. nella fig. 7 tav. II. È un vaso molto affine a quello sopra citato e rappresentato dal P. nella fig. 5, con la sola differenza che in questo il cordone tirato in giro è applicato, nell'esemplare detto *a bulla* è ricavato dalla pasta stessa del vaso. È un vaso di grandezza mediocre, un po' ventricoso, ma diverso da quelli detti *a bulla* che compaiono nelle necropoli falische in età più avanzata.

(2) Meglio che ad un'anfora, il frammento spetta ad una ciotoletta rozza con orlo semplice lievemente aggettante, con decorazione identica a fig. 7 della stessa tav., cioè con un listello alquanto rilevato e intaccato.

(3) Fig. 10, tav. H, del P.

(4) È la ceramica nero-lucida che risale all'età del bronzo, pur da me raccolta. Alcuni pezzi sono d'età posteriore, e come giustamente nota il P. possono raffrontarsi con quelli di alcune arcaiche necropoli della regione.

(5) Fig. 9, tav. H, del Pasqui. Cfr. *Not. degli scavi* 1887, pag. 94.

« Abbiamo osservato sempre che la stratificazione ove manifestavasi l'antica civiltà, non ha subìto altri danni che quelli causati dall'acqua e dalle frane. All'infuori della caverna coi canaletti e colla fornace di epoca falisco-romana, apparisce evidentemente che l'uomo, dopo il periodo degli antichissimi fittili, abbia abbandonato le caverne. Da ciò l'assoluta mancanza d'ogni traccia di utensili e di ornamenti che si possano riferire allo svolgimento della vita falisca. A parere nostro, la mancanza di questa prova favorisce argomento per sospettare che i cavernicoli, siccome un avanzo di tribù fabrili, vivessero in povertà e fabbricassero utensili di pietra esercitando un piccolo commercio a concorrenza degli utensili di metallo più usitati e più rozzi, i quali, per il prezzo loro, non potevano essere alla portata di tutti ».

« L'assoluta mancanza delle armi di silice basterebbero a definire che siamo negli ultimi periodi dell'industria litica, come se il periodo delle nostre caverne s'inoltrasse in quello del bronzo e del ferro, inquantochè la mancanza nella nostra industria delle armi di pietra è spiegata dal fatto che si dovevano usare nello stesso tempo armi più perfette di metallo ».

« Pertanto, tra l'industria litica e quella fittile non deve essere corso un gran lasso di tempo. Sì l'una che l'altra hanno a comune l'adattamento artificiale del davanti della caverna, poichè ad immediato contatto del banco di tufi spezzati e composti a guisa di ripiano ritornavano ugualmente, quasi nella stessa posizione, in alcune spelonche gli avanzi dei focolari, le scaglie, e gli utensili di silice, e in altre i fittili rozzissimi e manufatti ».

« Alla parte abitata, corrispondente sempre sul dinanzi della caverna, doveva occorrere una copertura; da qui l'idea che sulla fronte della medesima fosse addossata la capanna. D'altronde l'umidità del suolo e la sua forma scabrosa e irregolare, che tutt'oggi conserva, rendevano impossibile abitare l'interno dello speco. Questo, coi suoi recessi, dovè servire di ovile o di magazzino ».

* * *

Ho creduto di dover riportare anche le conclusioni cui il Pasqui giunge, benchè in esse non si possa oggi totalmente consentire, perchè egli ci presenta alcune interessanti constatazioni.

Il Pasqui seppe vedere che l'occupazione di quegli antri dovette essere temporanea, e giustamente li interpretò come laboratori, e riconobbe lo speciale carattere di questa industria litica.

Ma il suo giudizio fuorviò considerando sincrona l'industria litica e quella fittile dell'età del bronzo e del ferro.

Fu tratto a questa conclusione dall'aver ritenuto artificiale il banco di sfaldature tufacee ch'egli talvolta incontrava all'imbocco delle cavernette, benchè nella caverna 7ª egli stesso avesse riconosciuto ch'esso era formato dalle sfaldature della volta. Come ho detto in principio, cotesto banco in qualche caso si forma naturalmente in uno speciale momento della storia dell'antro. Artificiale invece dovette essere il pavimento della caverna 9ª, sopportante il piano della fornace, cui concorsero a formare anche frammenti di grandi dolî. Così io incontravo nella Caverna Alta, sotto Piazza Castello, un pavimento artificiale formato non di tufi, ma di ciottoloni del Fratta, e separante lo strato dell'età del bronzo, da quello dell'età del ferro.

Sappiamo oggi che la mancanza delle armi di pietra, cioè delle cuspidi peduncolate e delle accette, è un carattere speciale di cotesto orizzonte dell'età litica, nè ad ogni modo potrebbe la detta mancanza assumersi a indice del finire dell'età della pietra, perchè fu anzi durante l'eneolitico che si produssero le fogge più belle di questa industria. E queste fogge non mancano, come vedremo, nel territorio falisco.

Il Pasqui ha il merito di essere stato il primo a compiere queste ricerche metodiche, difficili per più riguardi, e di averle condotte in tempi nei quali gli studi di morfologia e di litotecnica non erano giunti al grado attuale, nè si conoscevano ancora con sufficienza i depositi similari dei quali discorrerò nella seconda parte di questa Memoria.

La relazione del Pasqui acquista oggi maggior interesse, poichè i fatti da lui osservati vengono a concordare sostanzialmente col resultato delle ricerche che ho esposto.

VII.

Di altre ricerche.
Conclusione sui depositi esaminati

Credo ora opportuno richiamare alcuni altri fatti rimasti nell'ombra, o non bene compresi per l'addietro.

Può così ricordarsi che anteriormente alle ricerche citate, il sig. Francesco Mancinelli-Scotti, appassionato ricercatore di cose antiche, scopriva e scavava un gruppo di caverne in località Fontibassi sui torrenti Treia e rio Filetto, prossime quindi alle precedenti, nel territorio di Civitacastellana. Ciò, almeno, si rileva da alcune dispense a stampa che il Mancinelli viene ora distribuendo (1).

Egli le riferì all'epoca neolitica per la grandissima quantità di selci lavorate, che potè ricavarne. Purtroppo il cenno che egli ne dà è molto confuso, ma l'industria dovette essere la stessa di quella riscontrata nelle cavernette della regione. Egli nomina infatti specialmente come più abbondanti « coltelli piatti triangolari » e « punte di freccia e raschiatoi », senza dire però se le cuspidi siano peduncolate. Cita frammenti di coccio molto rozzo e di colore nerastro, denti di cavallo, di cinghiale, questi bucati, conchiglie bucate ed altro per uso di ornamento.

Nomina anche piccoli pezzi di bronzo e di stagno che poterono uscire dagli strati superiori.

Egli notò che quelle caverne avevano al di fuori un vero laboratorio di pietra con oggetti abbozzati e con grandissima quantità di rifiuti.

Inoltre, durante la mia escursione a Fiano nell'estate 1918, il Mancinelli mi comunicava altra sua osservazione in quel territorio.

Presso la Fontana Fistola, che manda le sue acque nel fosso Gramiccia, il Mancinelli saggiò un antro poco alto sul letto del fosso, ricavandone in quantità coltelli silicei. Avrei voluto completare lo scavo, ma non si potè, sotto la copiosa vegetazione, rintracciar la grotticella nei giorni ch'io mi trattenevo a Fiano.

A due chilometri da Fiano, in località non meglio precisata, il Meli, professore di geologia alla Scuola

(1) Mancinelli-Scotti, [illegible]

per gli Ingegneri di Roma, incontrava copiosi resti di lavorazione silicea, presso una grotta che sarebbe stato bene esplorare diligentemente. Il Meli li giudicò in gran parte materiali di rifiuto, ma dalle sue parole può sospettarsi si tratti delle solite lame brute uscite da queste grotticelle (1).

***

Ritengo possa richiamarsi e legarsi al gruppo delle cavernette precedenti una vecchia scoperta fatta nella cavernetta del così detto Monte delle Gioie, sull'Aniene, presso il ponte Salario, alle porte di Roma, il cui vero significato era rimasto allora incerto.

Tanto l'Indes, quanto il de Rossi, furono concordi nel distanziare grandemente i relitti dell'industria umana di quella cavernetta dai resti fossili di grandi vertebrati, che si trovarono negli strati inferiori. Questo strato più basso era certo un deposito acqueo, qualunque fossero le cause più precise della sua formazione, che qui non occorre discutere (2).

Quanto all'industria, consisteva soltanto in schegge di selce. L'Indes dichiarò che non erano veri strumenti, ma potevano essere degli *éclats* dell'epoca archeolitica, come dei rifiuti dell'epoca neolitica. Il de Rossi notò un bel coltello siliceo, e alcune ossa con segni di lavoro umano. Ritenne che la cavernetta spettasse al periodo di transizione tra l'età archeolitica e neolitica; infine tornando sull'argomento la dichiarò quasi neolitica poichè per regioni geologiche non poteva essa, per lui, risalire al quaternario. In sostanza, comparando attentamente le poche notizie pervenuteci, pare si tratti di lame silicee ben tagliate, ma con scarso lavoro. Giustamente il Pigorini avvertì che non si aveva alcun dato per vedervi l'industria *magdalénienne* come fece il De Mortillet, il quale volle collegare cotesta cavernetta a quella Natali, in Sicilia presso Termini-Imerese (1).

Il maddaleniano non esiste in Italia, ma l'affinità veduta dal De Mortillet tra il materiale di cotesta cavernetta e quello dell'officina termitana, fa pensare che veramente la cavernetta del Monte delle Gioje debba ascriversi al gruppo archeologico degli antri falisci, per quanto dirò in appresso.

***

Quando si riprendano in esame comparativo i depositi descritti, deve riconoscersi che essi non appartengono alla stessa età, come ebbi già a rilevare.

Il più antico è quello formatosi nel Riparo presso la Fonte del Sambuco, sul Rio Fratta, il quale corrisponde allo strato inferiore di Terra Rossa e del Riparo Lattanzi. Seguono, con la stessa industria litica, ma associata alla ceramica dell'età della pietra, lo strato inferiore della cavernetta della Stipe, quello superiore di Terra Rossa e di Lattanzi e la caverna 2ª del Fabrece. Nello strato inferiore della cavernetta della Stipe si hanno inoltre le cuspidi peduncolate neolitiche. La sicura stratigrafia di questa cavernetta fornisce un buon criterio cronologico, che altri dati confermano.

Così lo strato superiore di Terra Rossa e di Lattanzi non ha dato la ceramica del bronzo. Invece i ripari del Piluccio, come lo strato inferiore sullo spiazzo di S. Egidio, e medio della Caverna della Stipe hanno dato soltanto la ceramica del bronzo. In questi casi manca completamente l'industria litica ed ossea; si hanno invece avanzi di pasto rappresentati da ossa irregolarmente spezzate di ovino e di un suino. Queste specie mancano nei laboratorî dell'età della pietra che davano con tanta abbondanza i residui delle ossa lunghe di cavallo o di bue.

Nello spiazzo anteriore alla cavernetta di S. Egidio, il deposito non avrebbe potuto formarsi in età precedente il bronzo, poichè quel terreno, lambito oggi dalla corrente, doveva essere sommerso nell'età della pietra.

Il carattere temporaneo di coteste occupazioni è accertato dal fatto che depositi d'età diversa sono

---

(1) Meli, *Atti d. R. Accad. d. Lincei, classe di sc. fis.*, serie 3ª, vol. II, pag. 581, nota 1. — Lo Gnoli raccolse nel 1887 molte selci lavorate su una piccola collina, presso la via Flaminia, al sesto chilom. da Roma. Secondo il Pigorini, che esaminò i disegni dello Gnoli, queste, come quelle raccolte ad un chilom. da Nettuno, presso S. Rocco, sul litorale mediterraneo, non variano punto dagli oggetti litici che si rinvengono nei terreni quaternari della Campagna romana, e sono con una faccia piana, e l'altra rialzata con varie scheggiature. B. B. I., XIV, 1888, p. 131.

(2) Indes, *Lettre sur la formation des tufs des environs de Rome* etc.; Bull. soc. geolog. de France, XXVI. – De Rossi, *Sec. rapporto sugli studi e scop. paleoetn. nel bacino della Campagna rom.* 1868. – Id., *Terzo rapporto* ecc. 1871. – Id,, Le scop. e gli studi paleoetnol. dell'It. centrale al Congr. di Bologna, 1872.

(1) Pigorini, *Sulla mancanza nell' Italia delle antichità d. peietra, priodo del renne.* B. P. I., XII, 1886.

talora quasi attigui. La visitazione o l'utilizzazione di taluno di quegli antri avveniva anche in epoca storica.

Certo colpisce l'assoluta identità di alcuni saggi di ceramica dei tipi A_1 e A_2 con quelli dei villaggi dell'età della pietra della Valle della Vibrata, come appare evidente, assai meglio che da qualunque descrizione, dal diretto confronto.

Ma deve avvertirsi che la ceramica più antica, da riferirsi al neolitico, trovata associata alle selci in modo indubitabile, non è molto abbondante, ed anche che manca la caratteristica ceramica del più antico neolitico, tutta ricoperta di impressioni, come a Tremiti, Lavello (Ofanto), Lama dei Peligni, ecc.

Ciò conforma la temporaneità di quelle occupazioni: si recavano nei laboratori i vasi per bere, o taluni vasi in cui si riponevano probabilmente gli oggetti finiti, come usano fare anche oggi i montanari.

D'altro canto, l'arte ceramica qui veniva appresa quando era avanzata l'evoluzione dell'industria litica, della quale parlerò più avanti.

Senza, ciò non ostante, escludere in modo assoluto che qualche cavernetta possa anche aver servito di abitazione, io ritengo che le abitazioni di preferenza dovessero essere capanne di frascami erette a fior di terra nei brevi spiazzi dove le forre si allargavano nelle vallecole e presso i passi per scendere ai fossi, o appoggiate qua e là alle rupi, secondo un sistema che si usa anche oggi. Ciò spiega come più facilmente le acque abbiano asportato o disperso il materiale preistorico.

Ho veduto qua e là vestigia di cocci primitivi, ad esempio sul Treia, nel fondo Filippo Montanari, mescolati con selci entro terra nera, presso un macigno che potè sorreggere la capanna; ne ho pure osservati sulla destra del fosso di Acqua Santa, sotto le ultime Cese, nei piani inferiori, prima di giungere alle caverne di Mola di Campo.

Un vivo interesse ci desta la cavernetta sul fosso dell'acqua Santa, ove appare la stipe romana. Nè il caso sembra unico. A prescindere da qualche oggetto votivo che ho raccolto nella caverna dell'Acqua Santa sul rio Fratta, si trova negli autori qualche vago cenno di caverne votive sul Cremera, e l'Eroli annunzia la stipe trovata in una cavernetta sul Fosso dei Cappuccini, la quale, tuttavia, sembra diversa, avendo dato in abbondanza oggetti di bronzo. Forse ai *Sassi caduti*, presso il Vignale, celatta una cavernetta crollata, come pensò il Pasqui, poichè tra quei macigni si raccolsero le solite selci. Cotesta caverna potè contenere la stipe di oggetti di terracotta, conservati nel Museo di Villa Giulia, simili a quelli usati dalle cavernette sul fosso dell'Acqua Santa; stipe che in questo caso sarà forse in rapporto con un antico tempio sul Vignale.

VIII.

Vestigia neolitiche sporadiche.

Non si è fin'ora trovato un villaggio od una necropoli dell'età della pietra nella regione falisca. L'intensità dell'abitato e il largo sfruttamento agricolo nell'epoca etrusca durante la quale cotesta regione fu sede di una civiltà così elevata e così ricca, dovettero contribuire a disperdere le tracce dell'età precedenti nei luoghi che meglio si offrivano alla comoda stanza dell'uomo, e però io avevo preferito di volgermi all'indagine delle cavernette, specie quelle site nei luoghi più remoti ed inospiti.

Tuttavia oggetti sporadici della seconda età della pietra compaiono con frequenza nella regione tra il Cimino e le porte di Roma.

Dedicai una parte dell'estate del 1918 a raccoglier notizie in questo senso, percorrendo la regione, poichè le speciali condizioni della campagna, nella fase ultima dell'immane guerra, rendevano meno agevole procurare la mano d'opera, nè mi pareva carità patria strappare in quei frangenti, o distrarre qualcuno dai lavori agricoli, che si protraevano tra gravissime difficoltà.

Segno qui il ricordo soltanto di quelle località per le quali potei accertare la provenienza di qualche oggetto, mediante un'inchiesta condotta sul luogo.

Sarebbe bene che si riprendesse la raccolta, anche del semplice materiale sporadico, al fine di stabilire, se non altro, i tipi prevalenti.

Orte. — Son da notare due punte triangolari a dente di squalo, raccolte presso Orte dall'ing. Pietro Giannelli De Maria. Sono della stessa pietrosilica biancocinerea. Una di esse porta lateralmente un colpo recente, tuttavia i due esemplari si completano e si corrispondono, essendo lavorati nell'istesso modo.

Furono tratte non da lame, ma da robuste schegge, come per le cuspidi musteriane, alle quali in parte si ravvicinano, con faccia inferiore di stacco un po' concava che mostra alla base il bulbo di percussione. Ma il ritocco eseguito esclusivamente su una faccia, alla punta, nei nostri esemplari è accuratissimo e di pura tecnica neolitica: inoltre son provvisti di *cran* ben marcato. Sono certamente oggetti neolitici, benchè si distacchino dai tipi consueti.

È noto che le punte a mano dette *a dente di squalo*, considerate oggi dal Rutot come speciali raschiatoi, si erano raccolte altre volte nelle alluvioni di Orte e si erano ritenute come musteriane. Per vero, alcuni di quegli esemplari possono ravvicinarsi a quelli tipici di Mousticr, ma per altri, della stessa località e certo legati ai precedenti, già il Colini aveva avvertito che non risalgono al di là dei tempi attuali, come dimostra la maniera del ritocco. La stessa osservazione aveva fatto Concezio Rosa per queste fogge così comuni nei fondi di capanna del Abruzzo teramano, e il copioso materiale che se ne conserva nel Preistorico di Roma agevola il diretto confronto con gli esemplari di Orte (1).

Di Orte, il Preistorico conserva inoltre un coltello aguzzato piano-convesso, accuratamente ritoccato alla punta e parzialmente ai lati, identico a quelli usciti dai ripari di cui ci siamo occupati.

Soprattutto è notevole una grande lama arcuata, stretta, di selce rossa, raccolta dal marchese Eroli in contrada *Faicchio*. Questo tipo è diffuso nella regione laziale in genere ed un bell'esemplare, raccolto a Castel S. Elia è presentato dalla fig. 10. Queste lame sono di selce rossa, non sono aguzzate, ma presentano ad una delle estremità che inferiormente reca il bulbo, la faccia opposta con scarso ritocco per smussarla.

Queste grandi lame arcuate, talora assai sottili, tagliate con insuperabile maestria, son comuni nell'Italia meridionale, e per citare solo qualche esempio di quelle meno lontane, conservate nel Preistorico, ne ricordiamo di Frosinone, di Nocera Umbra, della Maremma toscana, di Campobasso, di Morcone (Benevento) e soprattutto magnifiche di Barletta. Se ne rinvennero in Roma stessa a Castro Pretorio e sull'Esquilino, e si conservano nel predetto Museo.

Queste grandi lame appartengono all'età eneolitica, e nella mia classificazione per le armi di selce scheggiate, le considerai quali un tipo distinto dai veri pugnali *stiloidi*. che non sono arcuati, sono sempre aguzzi ed hanno un esteso accuratissimo ritocco unifacciale (1).

Si posseggono invero esemplari che debbono considerarsi come abbozzi di pugnali stiloidi, che fanno meglio comprendere la differenza tra i due tipi ammessi, per quanto tra loro legati. Tale, quello conservato nel Preistorico di Roma, proveniente da Boiano in prov. di Campobasso (n. 6666) lungo ben 215 mm., che presenta solo un principio di ritocco alla metà dei lati. In tali casi è evidente che il lavoro restò sospeso, poichè l'artefice che aveva saputo tagliare simili cospicui saggi non poteva ignorare l'arte del ritocco benchè esso non appaia su questi esemplari. Che si tratti di abbozzi lo confermano altri esemplari tagliati alla brava che mostrano il profilo di taluni pugnali stiloidi, ma eccessivamente massicci e senza traccia di ritocco, di Venafro (Campobasso) conservati nel Preistorico (nn. 6624-5).

L'industria delle grandi lame e dei pugnali stiloidi presso di noi corrisponde a quella magnifica del Grand-Pressigny per la Francia, che fu per quelle regioni anche oggetto di largo commercio al finire dell'età della pietra.

Rignano Flaminio. — D. Carderi predetto, di Morlupo, rinveniva due cuspidi in vocabolo Granciari; sono di piromaca rossiccia, peduncolate, l'una piccola foliacea, l'altra triangolare più svelta.

Soratte. — Le pendici del Soratte hanno dato un perfetto pugnale triangolare a largo codolo, con base attondata, smussata da una scheggiatura posteriore, che si conserva nel Preistorico, ed è rappresentato dalla fig. 12. È di silice color rosso-epatico, macchiata. È analogo ad altri usciti dalle tombe eneolitiche.

Calcata. — Più volte sono state trovate cuspidi silicee nelle località Vallenocchia e Pizzapiedi. Romano Angelini ne ha rinvenute due a Pizzapiedi pedu-

(1) Colini, *Scop. archeolog. del dott. Rosa*, etc.: pag. 98 estr.

(1) Rellini, *Essai* etc., loc. cit., classe II, tipo 8, *laminae tenues et arcuatae;* classe IV, tipo 9, *pugiunculi stiliformes.*

colate; triangolari,, l'una di piromaca bianca robusta e rozza, l'altra di silice bruna.

In cotesta località si trovano scogli strapiombanti sotto i quali sgorga la ricca sorgente della Levinosa. Non vi esistono grotte, ma sui piccoli pianetti scaglionati a varie altezze, i quali permettono un facile accesso ai *plateaux* superiori, poterono stanziarsi i primitivi a riparo delle rupi.

Nel Preistorico esistono: una rozza scheggia a dente di squalo, triangolare o robusta, ritoccata solo ai lati convergenti alla punta, come quelle descritte di Orte; notevole un pugnale triangolare o giavellotto, svelto, di squisito lavoro con delicate alette, di selce bianco-cinerea.

Marzano. — L'ing. Adolfo Apolloni raccoglieva e donava al Preistorico un'accetta levigata di roccia chiara verdiccia, forata in testa, ch'è l'unico esemplare ch'io conosca per la regione. Questa scarsità, da altri confermatami, per il territorio falisco, è singolare, in quanto le accette levigate non manchino sull'opposto versante del Cimino. Una del Cimino me ne veniva di recente comunicata dal principe D. Alessandro Ruspoli, e figura ora nel Museo Preistorico (1).

È probabile che da quei paraggi provenga l'esemplare di Mazzano, o che sia uscito da una tomba etrusca come farebbe credere il vederlo forato in testa.

Nepi. — Il compianto ingegnere Pietro Giannelli De Maris, che fu allievo del Ponzi, aveva formato e conservava nella sua casa una collezione di anticaglie tra cui primeggiava una bella serie litica. Sarebbe stato bene salvarla, poichè il Giannelli aveva tenuto esatto conto delle provenienze e non pochi oggetti aveva personalmente raccolti. Quanto io potevo esaminare in Nepi, per cortesia degli eredi, non era che ben piccola parte di ciò che il Giannelli aveva saputo adunare.

Una delle località più fertili di trovamenti è la contrada Massa ai vocaboli l'Ara, Montepuccio, Spinaceto.

Offrivano inoltre con frequenza oggetti le contrade di *Gràciolo*, specialmente nel terreno S. Marcello e della *Conserva*, in vocabolo Monteantico; la contrada di *Valdiano*, in vocabolo Montebiancone, nel terreno di Francesco Mario Penteriani, e fuori *Porta Romana* al vocabolo Le Croci.

Si tratta di diverse cuspidi peduncolate ellittiche o triangolari, cioè della classe III, tipi 6° e 7° della mia classificazione, taluna corta e larga; di qualche coltellino neolitico; di qualche rozzo raschiatoio. Manca la ceramica relativa. Poichè sono i consueti tipi, non è il caso di minute descrizioni.

L'abbondanza di coteste vestigia indica che nei dintorni di Nepi dovettero esistere degli abitati neolitici all'aperto, e tombe d'età eneolitica ed è molto probabile che ricerche metodiche condotte in passato, quando le vestigia si segnalavano con più frequenza, sarebbero state fruttuose.

Castel Sant'Elia. — Tale Lorenzo Valentini, detto il *pescatore* nel suo fondo *La chiusa*, rinveniva un piccolo raschiatoio quadrangolare di silice rossa, ritoccato al margine, con faccia inferiore piana.

Di Castel S. Elia il Preistorico possiede: una piccola cuspide per freccia, triangolare, con lungo peduncolo e alette mal disegnate, di piromaca; una cuspide per giavellotto ellittica, appiattita, con ben marcate alette di agata grigia traslucida; un pugnale triangolare, con codolo triangolare, di agata grigia zonata, opaca; la magnifica lama arcuata della fig. 10.

Il complesso dei trovamenti accenna ad una fase avanzata dell'età della pietra.

Ronciglione. — Un coltello-punteruolo, tozzo e largo, ritoccato solo ai lati, di silice rossiccia.

Due cuspidi silicee peduncolate, triangolari, robuste, di silice macchiata.

Questi oggetti figurano nella raccolta Giannelli De Maris, come provenienti dai dintorni di Ronciglione, ma senza più precisa indicazione.

Civita Castellana. — Nella contrada Piano dell'Olmo, vocabolo Villa, terreno della Compagnia Sagramento, l'ing. Giannelli raccolse un coltello di silice rossa, ritoccato ai lati, ed una cuspide del tipo 6°.

Ho acquistato, come proveniente dai dintorni della località detta « Lo Scasato », una bella cuspide del tipo 6° assai larga e sottile, con finissimo distacco, e breve porzione residuale mediana, nella faccia superiore.

Cuspidi silicee, a quanto pare, sono frequenti nei dintorni di Civita.

(1) Il Mancinelli-Scotti, loc. cit., pag. 7, accenna a fondi di capanna apparsi sui colli di S. Giovanni di Bieda: da quella località pervenne qualche bella accetta levigata.

Corchiano. — Piccola cuspide del tipo 7° con alette appena accennate di rozzo imperfetto lavoro, forse un abbozzo. È di selce agatoide translucida. Raccolta nel campo detto « Scopeto » di Angelino Carducci.

In cotesto medesimo fondo osservavo un singolare ipogeo, allora venuto in luce che probabilmente spetta a età romana, forse per uso di abitazione.

Consta di una prima grande camera quadrangolare, di cui la volta è ora crollata. A questa si accede per un lungo e stretto cunicolo piegato ad ansa risentita, ed inoltre mediante due scalette, praticate nel tufo, che vi immettono direttamente.

Comunicano col detto stanzone tre o quattro camere sotterranee, ed un altro lungo cunicolo sboccante all'esterno. Nello stanzone, due specie di ripostigli, prossimi, scavati nella parete.

Vi si trovarono grandissime vettine, che io vidi solo in frammenti; pezzi di anfore di coccio giallastro del tipo più ovvio; abbondanti vasi rossi aretini, manomessi dall'avidità dei frugatori; parecchie piramidette fittili aniconiche; ossa di bruti.

Quanto agli oggetti litici sporadici di Corchiano debbo ricordare, oltre la cuspide, già menzionata, rinvenuta nei Piani alti di S. Egidio, un'altra, triangolare, peduncolata di selce rossa rinvenuta da M. Nardi sopra il Piluccio, nei terreni di proprietà comunali, ed un bel giavellotto o pugnale della stessa varietà di roccia, a corpo stretto (classe III, tipo 9) rinvenuto in una tomba etrusca, il quale oggi figura nella raccolta conservata in casa Crescenzi.

Si aggiunga una cuspide di giavellotto, triangolare, peducolato, della stessa selce di cui resulta il pugnale di Calcata avanti ricordato. Proviene dalla collezione di M. S. De Rossi, e si conserva nel Preistorico di Roma.

Canepina. — [illegible] Colini mi ha comunicato due cuspidi di selce rossigna, peduncolate, entrambe triangolari, provenienti da cotesta località. Il principe Alessandro Ruspoli mi confermava che vestigia della età della pietra non sono del tutto rare a Canepina.

Fiano Romano. — Parecchi esemplari di cuspidi silicee, di coltelli, di nuclei, sono stati raccolti dai sigg. Girolamo Biondi e Francesco Mancinelli-Scotti, dai campi contermini alle località Roseto, Sasseto e Faiola, le due ultime oggi coperte di macchia.

Debbo alla cortesia del sig. Biondi una cuspide per freccia, piccola e robusta. È di silice celestognola, macchiata, triangolare, con brevi alette, ed ha il peduncolo pure triangolare, come accade nelle forme venute in uso sul finire dell'età della pietra; è il tipo della mia classificazione. Proviene dal terreno prossimo alla macchia della Faiola.

In escursione coi predetti signori, io stesso raccoglievo un raschiatoio rozzo di selce grigia, qualche scheggia, un nucleo.

Ma quei luoghi furon troppo frequentati. Nella macchia esistono tombe etrusco-romane, qualcuna da poco violata clandestinamente.

In questa mia escursione potei osservare alcuni pozzi preistorici che erano stati scoperti dal sig. Francesco Mancinelli nella cava del Roseto. Erano di molto modeste proporzioni e si arrestavano agli straterelli di ocra rossa. Altri, invece, a sezione rettangolare raggiungevano gli strati di argilla bianca, e sono, a quanto pare, d'età etrusco-romana.

Appartiene al Museo Preistorico oltre un bel giavellotto triangolare, il pugnale riprodotto nella fig. 11. È di piromaca rossa; ha il corpo di limitato spessore, entrambe le facce attentamente lavorate, la base rettilinea sottile come la penna di un'accetta: tuttavia credo di doverlo considerare come un pugnale. È senza dubbio un tipo insolito, ed appunto per questo ho creduto di doverlo pubblicare. Ma debbo avvertire che potrebbe forse sollevarsi qualche dubbio sulla sua provenienza. Il prof. E. Hiller Giglioli lo acquistava come proveniente da Fiano dall'antiquario sig. Alberto Supino per la sua magnifica collezione ceduta ora al Preistorico. Potrebbe anche sospettarsi ch'esso fosse importato dall'Italia meridionale, poichè non mancano le prove di rapporti commerciali dell'Italia media con la meridionale durante l'età eneolitica.

Morlupo. — Il Mancinelli avrebbe raccolto qualche reliquia nella località Fontanasecca.

In casa De Maris a Nepi, si conserva un raschiatoio laminare, di silice lattea, raccolto da D. Carderi nella contrada Via Capena, vocabolo Montelupo.

Nella stessa località il sig. Salvatore Rinaldi rinveniva una cuspide ellittica, peduncolata.

Leprignano. — Una piccola lama svelta, aguzza, con scarso ritocco marginale, secondo il tipo uscito dai ripari del Corchianese e di Civitacastellana (cfr.

tav. I, fig. 15). Esiste nel Preistorico derivando dalla collezione di M. S. De Rossi.

Riano. — Due giavellotti a corpo stretto, peduncolati, di silice lattea.

Veio. — Parecchie cuspidi silicee triangolari, peduncolate, qualche lama stretta, piccola, sono venute dai dintorni di Veio e se ne conservano anche nel Preistorico di Roma. La stessa configurazione del suolo che continua sotto i Sabazi, nell'agro veiente, fa desiderare un'indagine accurata, specie delle cavernette sul Cremera.

* * *

Molte delle vestigia ricordate indubbiamente spettano all'età eneolitica e attestano che durante questa età si svolse anche nella regione falisca una notevole civiltà probabilmente in rapporto con quella che allora fioriva più rigogliosa nell'Italia meridionale.

PARTE SECONDA

RAFFRONTI E CONCLUSIONI GENERALI

I.

Sui caratteri generali dell'industria litica falisca.

Le ricerche di cui ho reso conto han messo in luce che un diffuso abitato preistorico esisteva nella regione falisca assai prima dell'età etrusca, che vi lasciava così splendide tracce.

Ciò che ha per noi maggiore interesse è lo strato dell'età della pietra. A prescindere per un momento dal fatto importantissimo che qui l'industria della pietra è, in taluni depositi, associata alla ceramica neolitica, non potrebbe negarsi l'affinità sua con quella dell'industria che i dotti francesi chiamano *aurignacienne*, quando si consideri piuttosto che le forme isolate, il carattere della tecnica.

Mancano tuttavia alcune fogge, ad esempio i burini, e tra questi le forme derivate dei *burins busqués*, cui si dette importanza nell'aurignaciano francese: mancano i *rabots*, i nuclei ritoccati, i *grattoirs nucleiformes*, e le vere lame *à encoches*. Mancano, tra gli oggetti microlitici, le elegantissime forme a foglioline, con completo ritocco marginale, e gli strumentini geometrici.

Se non si voglia dare eccessivo valore a coteste assenze, dovrà anche riconoscersi che neppure l'affinità stabilita soltanto sopra una serie di prodotti industriali può avere assoluto valore per le conclusioni finali. Soprattutto considerando che essendo la stessa la materia e la tecnica, era inevitabile che gli operai che avevano ormai raggiunto una notevole abilità nel taglio della pietra ottenessero, per gli stessi fini, le stesse forme. Per foggiare da una lama una cuspide, altro modo non v'è che ridurne il contorno ritoccandola: per ottenere un punteruolo non altrimenti si può procedere che applicando il ritocco all'estremità della lama.

Talune convergenze sono forse il risultato di paralleli sviluppi della tecnica, troppo poco fin qui presi in considerazione.

Comunque, piuttosto che stabilire su coteste convergenze l'identità di civiltà e perfino di razza, sarà bene sospendere il giudizio finchè sia possibile estendere i raffronti anche ad altri fatti. D'altronde l'analisi degli oggetti di pietra, che abbiamo condotto in uno dei capitoli precedenti, ha rilevato la presenza di molti tipi propri ai puri strati neolitici.

Ben maggiore significato ha la mancanza nel territorio falisco della cuspide ovata a base fenduta e di qualunque tentativo di arte rappresentativa, incisione o pittura, che in Francia si vide sorgere nell'orizzonte di Aurignac. Tali manifestazioni rivelatrici di speciali attitudini mentali possono veramente caratterizzare una determinata fase della civiltà primitiva e la loro totale assenza basterebbe a mio avviso a non permettere di stabilire identità tra quella e l'orizzonte di Aurignac.

Ma vi sono ben altre ragioni che escludono una tale identificazione e soprattutto la posizione strati-

grafica in cui vediamo in talune regioni italiane apparire l'industria, che è più affine a quella falisca.

Considereremo pertanto:

1° l'evoluzione dell'industria litica falisca;

2° i suoi rapporti coi depositi affini;

3° i suoi contatti con l'industria *moustérienne*;

4° e quindi la sua più probabile posizione cronologica.

L'evoluzione tecnica può bene essere studiata negli strumenti più caratteristici, quali sono i raschiatoi e le cuspidi, tenendo conto dei risultati cui sono giunti i paletnologi francesi. Alle osservazioni esposte sui singoli tipi, aggiungo pertanto il giudizio sintetico sui due gruppi più notevoli e fondamentali, i raschiatoi, cioè, e le cuspidi.

***

Evoluzione dei raschiatoi. — Occorre tenere presente la mancanza nel materiale falisco, di parecchie varietà osservate in Francia quali i *grattoirs Tartè*, quelli detti *en museaux* e i *nucleiformes;* inoltre dei *rabots* e dei *burins busqués,* che Bardon et Bouyssonie, e il Breuil fanno derivare dal *grattoir caréné,* caratterizzando l'aurignaciano medio. Ciò sta a dimostrare che l'evoluzione di questi strumenti si produsse negli strati falisci secondo un piano diverso.

Nell'industria falisca i raschiatoi si svolsero secondo due linee filetiche.

Nella prima serie si hanno i raschiatoi piatti e larghi, tratti da lame o frammenti di lame; nella seconda, quelli tozzi e massicci tratti in origine da ciottoli dimezzati, in seguito da schegge — ma sempre più o meno *surélevés* al fronte — il qual carattere li distingue dai primi anche nel progressivo attenuarsi e perfezionarsi delle forme.

La prima serie può iniziarsi con le strette e lunghe *lame-raschiatoi;* si hanno quindi i veri raschiatoi tratti da un frammento di lama in modo sempre più o meno evidente, poichè restano le estese facce iniziali della lama. Tali i raschiatoi semplici o doppî, quelli a foglia di castagno, quelli ovali, ovato-triangolari o ellittici ritoccati su tutto il contorno.

L'altra serie si inizia col tipico *grattoir caréné* già descritto, il quale si allarga nelle fogge *en-éventail* o a cucchiaio e si continua nei raschiatoi-punteruoli triangolari, completamente ritoccati, in quelli rettangolari, con fronte alta e fine ritocco, quivi localizzato, o trapezoidali o quadrangolari (1).

Le forme estreme delle due serie si avvicinano e talune perfettamente somigliano a note foggie neolitiche.

***

L'evoluzione della cuspide ritoccata e l'invenzione della cuspide peduncolata con alette. — Conosciamo ormai per gli accurati studi degli autori francesi, specie del Capitan e del Peyrony, del Rutot, del Bardon, soprattutto del Breuil, l'evoluzione della punta silicea con uno dei lati ritoccato, traverso tutte le fasi dell'*aurignacien.*

Dalle schegge grandi, larghe, che il Rutot propose di chiamare coltelli dell'Abri Audit (2), i quali stanno nell'*aurignacien* inferiore, si passa alle forme ben di poco migliorate di Gargas.

Nell'aurignaciano medio il coltello dell'Abri Audit sparisce per essere sostituito dal coltello di Châtel-Perron, che deriva da una lama e non da una scheggia.

---

(1) La fig. 8 del testo e la tav. II, figg. 1-11, 13 e 23, ci presentano alcuni dei gradi di passaggio nell'evoluzione dei raschiatoi *corti.* I nn. 1, 2, 3, 11 sono tipici raschiatoi sopraelevati. Si noti il notevole spessore, il modo come si ottenne il restringimento dei fianchi, con due grandi scheggiature longitudinali, e il lavoro di ritocco eseguito soltanto sulla fronte allargata. I primi tre non sono che mezzi ciottoli con la faccia superiore originaria in gran parte scabra; anzi il n. 3 presenta una deficienza della crosta, che non si curò di togliere. Il n. 11 è di agata, ed è relativamente appiattito. Ma non potrebbe separarsi dai primi tre, mentre si lega a qualche altro esemplare, ad es. ai n. 12 e 16, che son identici a taluni esemplari usciti dagli strati neolitici. Così il n. 6, strettamente legato ai tre primi, è termine di passaggio ai nn. 7, 8, 9, 10, 14, i quali ultimi a lor volta passano agli esempl. 13, 17, 18, anch'essi raccolti negli antri falisci, ma identici ad esemplari neolitici. Tutti gli esemplari figurati hanno, secondo la regola generale e costante di questa industria, la faccia inferiore di stacco piana. Nella tav. II i nn. 1, 2, 5, 10 sono frammenti di lama ridotti a raschiatoi. Anche il n. 7, spuntato, benchè massiccio passa ai raschiatoi tratti da lama, mentre i nn. 3, 4, 8, 9, 10 (raschiatoi-punteruoli triangolari identici ad esemplari dei Balzi Rossi, di Termini Imerese e neolitici), avendo la parte larga più alta, si collegano ai nn. 9 e 10 della precitata fig. 8 del testo. Il n. 1 della fig. 8 del testo può essere confrontato con *Grottes de Grimaldi*, tomo II, fig. 84, p. 271, derivante dal sesto focolare della grotta dei Bambini. Il n. 14 corrisponde esattamente a *Grottes de Grimaldi*, t. II, p. 262, fig. 45, del quarto focolare della precitata grotta. Il nostro n. 11, fig. 8, passa alle fogge *en-éventail*, mentre il n. 6, fig. 8, passa alle forme a cucchiaio, I nn. 4 e 5 tendono alla forma circolare, ma anche qui il ritocco è solo in testa.

(2) Rutot, *Que-ce-qu'est l'Aurignacien?* Congr. préhist. de France, 1909.

Il Rutot vede così riapparire il tipo di strumento che dal paleolitico inferiore per lui si continua fino a Moustier e cioè una semplice lama di cui un lato è scelto per tagliare, mentre l'altro è lasciato senza alcuna speciale disposizione.

Ma per verità a Châtel-Perron compaiono anche lame utilizzate probabilmente per coltelli, ritoccate sul dorso e distinte dalle schegge di Audit soprattutto per la sveltezza delle forme. È a queste pertanto che spetta più propriamente il nome di tipo di Châtel-Perron, e l'altre debbono considerarsi come dei semplici abbozzi di questi.

Dai coltelli di Châtel-Perron si passa nell'aurignacciano medio alle elegantissime *punte della Gravette* e ai loro derivati microlitici di Font-Robert, in cui il ritocco si accentua e si perfeziona disponendosi su entrambi i lati dello strumento, fino alle cuspidi *à cran atipiche*, dell'aurignacciano superiore.

Secondo il Breuil, nell'aurignacciano finale si sarebbe avuta la decadenza del ritocco, ma a mio avviso la presenza della punta *à cran* associata alle punte *à soie* (Font-Robert, Laussel, ecc.) dimostra che l'evoluzione non era interrotta. Lo confermano i perfetti strumenti del magdaleniano, senza bisogno di ricorrere alla spiegazione di un ritorno degli Aurignacciani.

Tutti i vari gradi di questa evoluzione possono benissimo seguirsi nel materiale falisco, benchè qui, finora almeno, non sia stato possibile riconoscere i diversi livelli ammessi dai paletnologi francesi.

Anche qui i gradi finali sono rappresentati dalle « cuspidi *à cran* atipiche » che sono lame o frammenti di lama pur qui associato alle cuspidi a codolo, cioè *à soie*, e alle *cuspidi pseudosolutreane*, non solo, ma lo strato inferiore della cavernetta della Stipe ha pur dato le vere cuspidi neolitiche, associate alla stessa industria delle lame. Per quanto riguarda specialmente le cuspidi *à cran* ho già detto in precedenza.

Anche in qualche stazione francese si raccolsero cuspidi neolitiche, ma la maggior parte di quei dotti, che grandemente distanziano i tempi neolitici dall'industria delle lame, le considerarono estranee e introdotte posteriormente in quei depositi. Il che non sarebbe affatto possibile sospettar qui poichè lo strato più profondo della caverna dello Stipe era inviolato.

A mio avviso non sarebbe possibile non vedere nelle cuspidi *à cran, à soie, pseudo-solutréennes*, che stan sempre insieme associate, non solo, ma che non di rado compaiono associate alle neolitiche, come avviene nel territorio falisco, gli antecedenti genetici delle cuspidi con alette e peduncolo.

Lo stesso materiale francese ci permette di travedere questa evoluzione.

Già il Capitan e il Peyrony notarono alla Ferrassie « tutto il passaggio dalla punta della Gravette « semplice *à dos completement ratlatu*, alla punta « a faccia piana con ritocchi solutreani da una parte « e la punta *à soie* dall'altra ». Di più vi si osservano punte *à cran* atipiche e tipiche, cioè *solutréennes*. Inoltre qualcheduna delle forme *à soie* è « tagliata alla solutreana » come osservano quegli autori (1).

A Font-Robert, le punte *à soie* spesso presentano qualche ritocco anche sulla faccia inferiore piana, specie verso l'apice; ed avevano inoltre il peduncolo ritoccato in modo completo, come a Laussel.

Alla Ferassie si raccoglievano anche i frammenti delle foglie di lauro, propriamente dette (2).

Non manca dunque che pochissimo perchè questa ininterrotta catena, che così chiaramente ci fa assistere al sorgere della cuspide peduncolata, si completi con la presenza della cuspide neolitica ritoccata su tutta la superficie e su entrambe le facce.

Il Capitan, acuto indagatore della tecnica litica, vide nella punta *à cran* il prototipo della *barbelure*, e dichiarò che nel solutreano bisogna cercare l'origine del peduncolo, e la morfologia della punta e della freccia neolitica (3).

Taluni degli autori francesi spiegano questi fatti ammettendo soltanto un passaggio dall'industria aurignaciana alla solutreana. Il che non potrebbe sostenersi per l'Italia dove, come è ben noto, manca uno strato distinto solutreano.

Per contro, tutti i gradi nell'evoluzione della cuspide peduncolata, che abbiamo ricordato dai primi accenni fino alle cuspidi dette di Laussel (che altri

---

(1) Capitan et Peyrony, *Station préhist. de la Ferrassie*, Rev. anthropol. 1912. Si vengano particolarmente le figure a cui, fig. 11, nn. 18, 19, 20.

(2) Capitan, *Station préhist. de la Ferrassie*, loc. cit. fig. 11, n. 20.

(3) Capitan, in *Rev. anthropol.*, XXVII, pag. 14.

direbbe di tipo berbero) ben ritoccate nella punta e nel peduncolo, e perciò differenti dalle neolitiche solo perchè mostrano i residui della lama, in Italia stanno nelle stazioni neolitiche, il che prova che l'evoluzione si compieva in questa età.

Questi fatti confermano e completano quanto già si sapeva. Le cuspidi per le frecce e per i giavellotti vennero prodotte dai discendenti dei paleolitici viventi nei villaggi all'aperto e nei ripari sotto roccia, durante l'età neolitica, poichè i neolitici costruttori delle capanne semi-interrate ne erano privi al loro arrivo. Ciò può dimostrarsi per l'Italia mediante considerazioni stratigrafiche e topografiche, anche prescindendo dagli studi sulla tecnica litica.

La cuspide peduncolata sorgeva presso i discendenti dei paleolitici là dove si coltivava l'industria delle lame. Ciò è bene dimostrato dagli antri falisci, che per la prima volta ci rivelano sulla penisola lo strato delle cuspidi *à cran* atipiche, fin qui ignoto.

Invece, nei territori dove più a lungo durava l'influenza dei chelleani, si originava la cuspide sessile.

Invero, nella stazione del Regano a Rivole Veronese, che è la più antica tra i depositi neolitici di quella regione, le cuspidi peduncolate mancano o quasi, mentre vi sono abbondanti le cuspidi ovali, sessili: quelle peduncolate si fanno frequenti nella stazione dello Spiazzo, che si riconobbe posteriore, quando ormai si moltiplicavano i contatti e gli scambi. Così i vari tipi si trovano mescolati nei depositi dell'età della pietra più avanzati, che sono appunto quelli più di frequente incontrati in Italia (1).

I fatti osservati in Italia trovano una rispondenza e una riprova nelle sagaci osservazioni del Pallary sul materiale neolitico sahariano (2).

Egli distinse nelle cuspidi neolitiche silicee quattro gruppi.

Le forme più frequenti sono *semplici lame*, ma ben tagliate e aggiustate alla punta e al peduncolo. Secondo l'osservazione del Pallary, il peduncolo deriva dalla necessità di asportare il bulbo di percussione, per agevolarne l'immanicatura. Esso è talora ben rifinito e contrasta col resto della lama. Anch'io avevo osservato, prendendo le mosse dal materiale marchigiano, che il lavoro di ritocco per la freccia neolitica si iniziava dal peduncolo, anche perchè questo era più difficile a produrre, e quindi non si voleva correre il rischio di dovere buttar via un oggetto per il quale si era perduta la fatica, se il peduncolo non fosse riuscito bene.

Dopo le *lame semplici peduncolate*, il Pallary trovava frequenti le cuspidi peduncolate, ben lavorate superiormente, ma con faccia inferiore piana.

È evidente che questa forma è legata alla precedente. Anzi, si hanno tutti i possibili gradi di passaggio, come il Pallary nota, tra le quattro forme fondamentali da lui ammesse, fino cioè alle cuspidi con lavoro bifacciale. Si avverta che il Pallary chiama punte a foglia di lauro quelle puntute a due estremità e che da esse fa anche derivare qualcuna delle peduncolate. Qualche rara punta a base rettilinea o concava derivò da talune delle peduncolate, che ebbe il peduncolo spezzato, e fu quindi raggiustata.

Il Pallary mette in rilievo il fatto della mancanza delle punte a base convessa.

Tutte le dette forme coi loro gradi intermedi furono raccolte nelle stesse stazioni, e perciò il Pallary le giudicò della stessa epoca.

La regola generale che domina cotesta tecnica consiste nell'utilizzare gli *éclats* direttamente staccati dal nucleo, ed è la forma di questi *éclats* che ha soprattutto determinato la forma della freccia.

La classificazione del Pallary, che è il frutto di una larga esperienza del materiale africano, è chiara, e può essere più largamente applicata, poichè concorda con le osservazioni di altri autori.

Già prima il Verneau, ad esempio, aveva analizzato il copiosissimo materiale sahariano raccolto dal Foureau giungendo a risultati non dissimili (1).

È bene ricordare che cotesto materiale che in gran parte figura oggi al Museo di Etnografia di Parigi, è il frutto di esplorazioni durate un ventennio, nella vasta regione a S di Ouargla e Gadames, estesa per quindici gradi da N a S e per otto da W ad E. Spe-

(1) Pigorini, *Fondi di cap. dell'età neolitica*, etc., B. P. I., XIII, 1887, pag. 44. — Id., *Continuaz. della civ. palcol. nell'età neolit.*, B. P. I., XXVIII, 1902, pag. 158 sg.

(2) Pallary, *Classification industrielle des flèches néolithiques du Sahara*, L'homme préhist. 1906.

(1) Verneau, *Les industries de l'âge de la pierre Saharien, d'après les collections de M. Foureau. Documents scientifiques de la Mission Saharienne Foureau-Lamy.*

cialmente tra Ouargla e l'Erg d'Issaouan il Foureau scoperse ben 223 stazioni preistoriche delle quali solo una ventina erano state visitate dai suoi predecessori.

Il Verneau notò che quell'industria era rimarchevole per l'abbondanza delle lame a margini ritoccati, *à encoches*, per le piccole selci *à dos abattu* ritoccate con la massima cura. Queste ultime punte sono spesso identiche a quelle della Gravette.

Le cuspidi per freccia più comuni sono peduncolate, ora con faccia piana, ora con lavoro bifacciale.

Invece le cuspidi a base concava erano appena una cinquantina, ed il Verneau notava che esse si trovarono disperse in tutte le regioni, generalmente piccole ed egregiamente lavorate. A mio avviso, si può ritenere che esse siano di tempi posteriori, come appunto avviene in Italia e più generalmente in Europa.

Il Verneau notò anche che le asce del tipo di Saint-Acheul si trovarono soltanto nella regione di Timassâmine, che pure dava gli altri strumenti.

Una tale localizzazione di cotesto strumento di tipo arcaico, per me ha valore soltanto in quanto, tenendo conto di tutte le altre osservazioni, comprova che cotesti strumenti non sono legati alla tecnica delle lame piccole e svelte.

Anche nell'oasi poco conosciuta di Tabelbala, a sud del dipartimento di Orano, secondo il Tarel non mancano i *coups-de-poings*, ma l'industria predominante è data da strumenti peduncolati nei quali egli vede non soltanto le « frecce berbere » del Pallary, ma tutta una serie di lame, di raschiatoi, di strumenti vari (1).

Anche nella penisola del Capo Bianco nella Mauritania riappaiono in assoluta prevalenza le forme peduncolate di tipo berbero, talora con scarsissimo ritocco, secondo le osservazioni della Crova e del Waterlot. Che anzi, gli stessi esemplari dal Waterlot impropriamente detti amigdaloidi, si presentano tagliati da una sola faccia, secondo la tecnica predominante in quella regione (2).

La derivazione della freccia peduncolata dalla lama è pur veduta dal De Zeltner nel Sudan (1).

Egli studiò, sotto la direzione dell'Henry, il materiale di due gruppi di giacimenti, nei quali egli vide una civiltà relativamente antica il cui sviluppo sarebbe stato troncato da una civiltà più evoluta proveniente dal Sahara, che portava l'ascia polita. Considerò il materiale litico come derivato da lame, e gli parve ben netta l'evoluzione del coltello.

Per lui si hanno due gruppi di frecce, l'uno e l'altro derivato da lame. Nel primo, la freccia non è che una evoluzione del piccolo *tranchet*, strumento molto diffuso in quei giacimenti che a sua volta deriva da un frammento di coltello, facendo convergere ad angolo acuto i due bordi abbattuti.

Nell'altro gruppo la freccia deriva da una lama più o meno spessa. Ma in sostanza nell'un caso e nell'altro la freccia deriva da un frammento di lama.

Nel primo gruppo, si può osservare l'origine di un peduncolo mediante un *cran*, ma il peduncolo non è mai mediano.

Le cuspidi con lavoro bifacciale sono forse, come crede il De Zeltner, di tipo straniero, poichè egli non ne raccolse che due esemplari incompleti.

Una diversa *facies* ci si presenta nel Sahara orientale, nell'Oasi di Bilma, nella località detta Emi Zeride, che sembra fornisca le regioni contermini. Il copioso materiale veniva raccolto dal dott. Noel (2).

In questo caso le frecce peduncolate sono in minore numero; prevalgono invece le forme [illegible] con tallone arrotondato, e più o meno acute ai due estremi con lavoro bifacciale e spesse col corpo massiccio.

Non è inopportuno notare che nella stessa località sono frequenti quegli strumenti che l'autore dice [illegible], dei quali sarà facile vedere l'affinità con i *tranchets* garganici.

Ora, come per questi ultimi dimostrava il Pigorini (3) così per quelli sahariani può accettarsi la

(1) Tarel, *Gisements préhist. de l'oasis de Tabelbala*. Rev. anthr., XXIV, 1914.

(2) Crova madame B., *Notice sur les instr. néolith. de la presqu'île du Cap-Blanc (Mauritanie)*. Bull. soc. préhist. de France, 1909, pag. 472. — Waterlot, *Sur quelques instruments en pierre provenant de la presqu'île du Cap-Blanc*. Instit. franç. d'Anthropologie, Seance 19 févr. 1913.

(1) De Zeltner, *Note sur le préhistorique soudanais*, L'Anthropologie 1907, pag. [illegible].

(2) Noel, [illegible] L'Anthropologie, 1917, pag. 351 sg.

(3) Pigorini, [illegible]

derivazione dall'amigdaloide tipico celleano. Qualche amigdaloide, per vero, fu raccolto nella prossima oasi di Bilma.

Una tale conclusione non parrà strana a coloro che vedono un legame tra le fogge solutreane e le celleane.

Per le regioni del bacino orientale del Mediterraneo, non abbiamo informazioni molto estese. Tuttavia vediamo che le frecce di « tipo berbero » sono diffuse insieme con quelle peduncolate nelle stesse stazioni. L'industria pura delle lame dette aurignaciane, compare nelle grotte di Antelias e di Jaita (1).

So bene che le stazioni predette non furono scavate metodicamente, ma il materiale raccolto era così ingente che sarà anche a noi lecito dalla distribuzione geografica e da considerazioni di litotecnica e di tipologia dedurre una rispondenza a quanto meglio dimostrano taluni giacimenti della fine del paleolitico che si poterono esaminare stratigraficamente.

In sostanza, le osservazioni del Pallary, prima riportate, legano il suo « tipo berbero » alla cuspide peduncolata e all'industria delle lame strette e svelte.

A conclusioni analoghe io giungevo studiando la tecnica delle cuspidi silicee nelle Marche.

Vedevo due gruppi fondamentali che potevano bene, in processo di tempo, essersi reciprocamente influenzati. E cioè le cuspidi sessili, generalmente con lavoro bifacciale e quelle peduncolate, spesso con faccia inferiore piana, o non completamente rifinite. Le prime, in prevalenza derivate dalle fogge solutreane, a loro volta legate alle discendenze dello strumento celleano, come avviene a Zanzanello di Venosa, e a Rivole veronese; le altre derivate da frammenti di lame o coltelli (1).

Fu appunto per analoghi concetti che lo Jatta, partendo invece dall'esame del materiale meridionale, poteva far derivare i coltelli e le cuspidi neolitiche dalla tecnica musteriana, ponendo in una serie parallela i grandi pugnali eneolitici derivati dal *chelléen* (2). Sono due sviluppi paralleli che si compiono presso i discendenti dei paleolitici, cui spetta l'invenzione della cuspide di freccia sessile o peduncolata.

II.

Sui depositi affini.

Vengo a dire qualche parola su quei depositi italiani, che ci si dimostrano più affini allo strato falisco dell'età della pietra.

L'analisi del materiale litico fa correre il pensiero allo strato superiore dei Balzi Rossi, quale è apparso specialmente alla grotta dei Bambini, alla grotta di Romanelli presso Castro in provincia di Lecce, al quale si collega lo strato inferiore della grotta del Diavolo, e alla stazione di Termini Imerese che si stringe, come avea veduto il Colini, alla grotta siciliana Natali, in provincia di Palermo. Forse si possono anche richiamare lo strato della grotta di Talamone (Grosseto) in Toscana e quello della grotta dei Colombi, nell'isola di Palmaria, nel Golfo della Spezia. Lo strato degli antri falisci, che contiene pure soltanto una determinata fase litica, ci fa meglio in-

---

di Roma esiste una serie copiosissima di oggetti del Congo, non ancora esposti (coll. Giglioli) che ci fa assistere al passaggio dall'amigdaloide celleano alle forme solutreane rozze: talune fogge neolitiche sono tagliate allo stesso modo. Prevalgono le forme fillomorfe strette che assomigliano a quelle garganiche, non però sbiecate, nel caratteristico modo di queste ultime. Si compì veramente sul continente nero l'evoluzione dal paleo al neolitico? Le ultime scoperte dell'Hillebrand nella grotta di Szeleta confermano la derivazione della foggia solutreana da quella celleana in Europa. Ricordo, come a Zanzanello di Venosa, può bene studiarsi la graduale evoluzione dai grandi e tipici amigdaloidi a quelli minuscoli, di appena cinque o sei centim., i quali sono perfettamente analoghi a molti esemplari della Stazione del Régano a Rivole veronese, ove insieme compaiono le più tipiche fogge solutreane, tanto tipiche che lo stesso De Mortillet le ascrisse da prima al *solutréen*, riconoscendo più tardi che esse sono invece d'età neolitica. Dupont, *Temps préhistoriques de la Belgique : l'homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse.* — Id., *Congrès intern. préh.*, 1872, pag. 473, tavv. 59 e 60, fig. 2, e tav. 62, fig. 1. — Id., *Congrès* etc., 1874, tomo I, pag. 315 e 1876, tomo I, pag. 78. — *Materiaux pour l'histoire prim. d. l'homme* 1873, pag. 75. — *Revue d'anthrop.* 1873, pagg. 107, 110. — Breuil, *Les subdivisions*, etc. l. c. pag. 193. — Hillebrand, *Recherches dans les grottes paléolithiques de la Hongrie*, Congrès de Genève, t. I, pag. 355 sg. — Rellini, *Sulle Stazioni quaternarie di tipo chélléens dell'agro venosino*, Memorie dei Lincei, 1915.

(1) Néophitus et Pallary, *La Phenicie préhistorique*. L'Anthropologie, 1914. — Néophitus, *La préhist. en Syrie-Palestine*, L'Anthrop. 1917. L'A. ha cortesemente voluto che io esaminassi in Roma una sua copiosa raccolta.

(1) Rellini, *Materiali neolitici ed eneolitici della Marca Alta*, B. P. I., XXXV, 1909 e XXXVI, 1910. — Id., *Essai de classification*, citato.

(2) Jatta A., *La Puglia preistorica.*

tendere e completa il significato dei precedenti depositi, legandoli tra loro (1).

In tutti, notiamo la persistenza dell'industria musteriana propriamente detta, che ci si presenta chiaramente con l'armamentario fabbricato specialmente di quarzito: invece il numero sterminato delle strette lame meglio tagliate e degli oggetti tratti da lame è di silice. I tipi sono gli stessi, meno lievi differenze secondarie; in tutti vi si accompagna largamente la lavorazione dell'osso; ma si noti, soltanto per ottenerne delle punte, e solo ai Balzi Rossi, eccezionalmente si ha qualche cuspide ossea a base fenduta.

A cominciare specialmente dalla sepoltura H nella grotta dei Bambini, ai Balzi Rossi, si hanno le stesse lame ritoccate o i raschiatoi che si ravvicinano a quelli triangolari falisci a corpo stretto, alquanto massicci o perfettamente ritoccati superiormente con tecnica che non può separarsi dalla neolitica (2).

Taluni dei *grattoirs* del sesto focolare, F, si avvicinano a quelli « carénés » di Corchiano, si incontrano coltelli-punteruoli a dorso arcuato e ritoccato; cuspidi *à cran*. Sono presenti nella detta grotta, fino dallo strato più basso, quei piccoli e graziosi raschiatoi circolari tanto abbondanti a Romanelli e soprattutto a Termini-Imerese, mentre uno solo ne potevo raccogliere nella caverna dell'Acqua, sul Rio Fratta.

L'identità dell'industria di Romanelli con quella dello strato superiore di Grimaldi, fu per primo riconosciuta dall'Issel, cui lo Stasi aveva inviato un saggio del suo materiale (1).

Ultimamente il Blanc riprendeva gli scavi nella caverna di Romanelli. Per una cortesia ho potuto vedere una parte del materiale che egli conserva in Roma ed ho notato la sua strettissima affinità con quello falisco. Non entro in particolari per doveroso riserbo, in attesa della illustrazione che il Blanc ci darà.

Solo avverto, a quanto il Blanc mi diceva, che egli non ha raccolto nè cuspidi *à cran*, nè *grattoirs carénés*, nè io ne ho riscontrati nel materiale esaminato.

La grotta del Diavolo, presso il Capo di Leuca, può essere esaminata comparativamente alla precedente.

Certo, come riconobbe lo stesso scopritore, il Botti, essa fu visitata in tempi diversi.

Lo scavo risale al 1870. Ma il Botti vide bene che le selci giacevano soltanto nelle strate inferiori associate alla ceramica rozza. Codeste selci, di cui un saggio può vedersi nel Civico di Bologna e presso l'Istituto tecnico di Lecce, erano sempre strette lame o coltelli, come dice il Botti. Anzi egli insiste su questo carattere delle selci, che lo aveva colpito, tanto da ascrivere quello strato all'età che allora in Francia si disse l'*âge des couteaux* (2).

Oltre le lame brute si riconoscono, nel materiale che ci è pervenuto o che è figurato dal Botti, cuspidi con ritocco unilaterale, lame ritoccate in punta a guisa di raschiatoio, e certo una più attenta osservazione avrebbe permesso distinguere altre forme, come quelle che abbiamo esaminato negli altri falisci.

Anche qui troviamo con le lame silicee la stessa industria ossea di Romanelli.

(1) Stasi e Regalia, *Grotta Romanelli* (Castro, Terra di Otranto), Archivio per l'Antr. e l'Etn. 1901, vol. 34. — Pigorini, *La Grotta Romanelli*, B. P. I., XXX, 1904. — Regalia e Stasi, *Grotta Romanelli, Seconda nota, Risposta a una critica*, Arch. c. s. 1905, 1. tav. — Botti, *La grotta del Diavolo, Stas. preist. del Capo di Leuca*, Bologna, 1871. — Ciofalo, *Notizie di alcuni avanzi preistorici rinvenuti nei dintorni di Termini I.*, Rivista scientifico-industriale di Vimercati, 1875, aprile. — Andrian, *Prähistorische studien aus Sicilien*, Zeitschrift. für Etnol. 1878. — Colini, *Le scoperte archeolog. del dott. C. Rosa* ecc., B. P. I., XXXII, 1906, pp. 226-7, nota 189. — Mochi, *L'industria litica della grotta di Golino, nei monti dell'Uccellina (Talamone, prov. di Grosseto)*. Archiv. per l'Antr. e l'Etnol. XLI, 1911. — Id., *Nuove ricerche nella gr. di Golino a Talamone*, Archiv. c. s. XLII, 1912. — Capellini, *Grotta dei Colombi, à l'île Palmaria, golfe de la Spezia*, Congrès intern. etc., Bologna, 1871. — Patiri, *L'arte primitiva e la selce scheggiata e figurata dell'officina terramara*, Palermo, 1905, con tav. fotografica. — Id. *L'arte manuscola paleolit. dell'officina terramara*, etc., Termini Imerese, 1910. — Id., *L'uomo dell'età d. pietra in Term. Im.*, Palermo, 1902. — Id., *Le corna emblematiche, in uso sin dall'età d. pietra*, Archiv. per l'Antrop. XXXIX, 1909. — Id., *L'Arte schenat. paleolitica* etc. Sicania, III, 1915. — Id., *Figure animali a bocca aperta*, etc., La Siciliana, IV, 1915. — Giuffrida Ruggeri, *Materiale paletnologico della Gr. d. Castello* etc., Soc. Romana di antropol. XIII, 1907. — Schweinfurth, *Ueber das Höhlen-Paläolithikum von Sicilien und Südtunesien*, Zeitschr. f. Ethnologie, 1907. — Rellini, *Materiali neolit. ed eneolit. della Marca Alta*, B. P. I., XXXV, 1909, pag. 50 sg. nota.

(1) *Les Grottes de Grimaldi*, t. II, pl. XVII, 5, 12, 14; XXI, 9 (raschiatoi-punteruoli triangolari). Lo stesso Cartailhac nota a proposito di taluni di questi raschiatoi che « *ces pointes ne sont peut-être que des soies pour l'emmanchure* », quindi anch'egli esclude che possano essere delle cuspidi come a prima vista si crederebbe.

(1) Stasi e Regalia, *Grotta Romanelli* etc., cit.

(2) Due terzi delle selci della Gr. del Diavolo erano coltelli o frammenti di coltelli. — Hamy, *Précis de Paléontologie humaine*, pag. 296.

Mancavano le cuspidi peduncolate e le accette verdi. Ma alla grotta del Diavolo cotesto strato conteneva, come negli antri falisci, una rozza ceramica impigliata con le selci, nella breccia, ed alcuno dei pezzi conservati a Bologna, con le loro incrostazioni confermano il fatto. Purtroppo le nostre conoscenze in proposito sono molto deficienti anche perchè non si tennero distinti i frammenti fittili che sono di età posteriori, ma del fatto non potrebbe dubitarsi. Ritengo che lo strato inferiore della grotta del Diavolo non sia eccessivamente lontano dallo stato superiore di Romanelli.

Già gli autori francesi avevano notato la grandissima rispondenza tra il materiale della stazione del Castello, impropriamente chiamata « grotta » a Termini-Imerese, presso Palermo, con quello dei Balzi Rossi. Il Raymond fu colpito dalla stretta somiglianza dell'industria microlitica di Termini con quello dei livelli superiori di Mentone (1). La rispondenza generale è innegabile e non vi sono che lievi differenze di minor conto.

Mancano a Termini le cuspidi *à cran* come nei due depositi meridionali sopra ricordati, e mancano, si noti, le cuspidi peduncolate; il che conferma quanto sopra dicevamo sul legame tra queste due forme.

Ma a Termini sono in compenso abbondantissimi quegli strumentini triangolari identici a quelli dei Balzi Rossi che gli autori francesi col Cartailhac vedono legati alle cuspidi *à cran*.

Vi sono straordinariamente numerosi i piccoli o piccolissimi raschiatoi circolari, i raschiatoi-punteruoli, triangolari e massicci, del tipo di Grimaldi che ho descritto sotto il n. 4 per il materiale falisco.

Soprattutto l'officina termitana va segnalata per la stragrande copia delle fogge microlitiche.

Si tenga presente, come altra volta ebbi a rilevare, che — senza eccezione — il materiale termitano è tratto da lame o da frammenti di lama ed è ritoccato esclusivamente sulla faccia superiore.

Si aggiunga, a completare il quadro, che anche a Termini si ha l'industria ossea largamente sviluppata, e si noti che come nelle caverne falische, l'osso non si levigava. Sono soltanto schegge puntute, talora pure con parte ristretta a guisa di rudimentale codolo e qualcuna con un'aletta *à cran*. Indubbiamente, come nel territorio falisco e come al Romanelli, l'osso si lavorò per gli stessi fini pei quali si prepararono le cuspidi silicee.

Avendo potuto esaminare direttamente in Termini-Imerese la copiosissima raccolta formata dal Patiri, sono in grado di dare i gruppi fondamentali di quello interessante materiale.

1°. Lame, raschiatoi laminari e cuspidi *mousteriennes*, grandi, eseguite in quarzite.

2° Lame silicee, medie o piccole, brute o ritoccate come quelle falische e con gli stessi tipi ivi riconosciuti.

3°. Raschiatoi-punteruoli a lama curva.

4°. Un grande numero di raschiatoi, lavorati come quelli neolitici. Prevalgono quelli piatti e larghi semplici o doppi, lavorati su tutto il contorno e i raschiatoi-punteruoli triangolari e massicci gli uni e gli altri identici ai tipi riconosciuti nell'agro falisco.

5°. Cuspidi sessili, talune lavorate completamente come quelle neolitiche su una faccia, mentre l'altra è perfettamente piana.

6°. Punte dette « della Gravette ».

7°. Armamentario microlitico di straordinaria copia e varietà che comprende in prevalenza laminette silicee *ovali* per lo più aguzze ad un estremo, alquanto ritoccate, lunghe in media centimetri due; e piccole punte strette aguzze all'uno o a entrambi i capi lunghe in media due centimetri.

8°. *Arnesini geometrici*, assai piccoli di due varietà: *triangolari*, o a *segmento di circolo*.

9°. *Dischetti* o raschiatoi circolari, in numero ingente, assai piccoli, spesso col diametro di appena un centimetro. Molti son provvisti di una piccolissima e fragile punta (dischetti dentati).

10°. Forme speciali in cui si notano piccoli intacchi laterali corrispondenti, in uno o due punti dello strumento o dell'oggetto. Il loro profilo generale che talora è reso diverso da scheggiature certamente occasionali, fece vedere in questi oggetti al Patiri figure di uccelli o di pesci e perfino umane che per verità non sono riconoscibili. Si avverta che per lo più sono piccolissimi. Piuttosto sarei inclinato a credere che quelli che il Patiri chiama pesci o uccelli, non siano

(1) Raymond, *L'industrie microlithique à travers les âges*. Rev. préhistor., IV, 1909, pag. 329 sg.

altro che piccoli *pendaglietti*, perchè ripetono forme simili e gl'intacchi si ritoccarono talora con cura.

Si discusse, come è noto, sull'età del deposito emettendo opinioni discordanti. Per vero l'età quaternaria sostenuta dal Regalia non è appoggiata da alcun fatto positivo. Qualche resto di elefante, che si disse accolta in quel giacimento, andò smarrito, ed il geologo che l'avrebbe esaminato, il prof. Di Stefano della Università di Palermo, interrogato dal Patiri in proposito non conservava alcun ricordo, come ci è riferito dal Regalia (¹).

Si credette di stabilire l'età quaternaria dell'officina termitana per analogia col contenuto di qualche caverna dello stesso territorio, come la grotta Natali in cui lo Schweinfurth raccolse qualche resto di elefante e di *Bos primigenius*. Ma neppure questa caverna fu esplorata metodicamente e può credersi che i resti faunistici vengano dallo strato più profondo di essa.

Quanto alla stazione di Termini, essa non è, debbo ripeterlo, una caverna. Più precisamente, si tratta di due località molto prossime che possono in realtà legarsi, avendo dato lo stesso materiale.

Era un breve riparo a metà circa della collina detta del Castello, il quale diede ben poco materiale e un luogo un po' più basso, situato all'aperto donde uscì quasi tutta la copia dei noti oggetti. Questo luogo si trova in un falso piano ai piedi del colle dietro lo Stabilimento delle nuove terme, e venne in luce intorno al 1897-98, quando si costruiva la via carrozzabile che sale al Castello.

Il Giuffrida-Ruggeri, pubblicando alcuni degli oggetti di codesta stazione, espresse l'opinione che si trattasse probabilmente di un deposito preneolitico e sospettò una facies speciale non classificabile coi criteri in uso per altre regioni oltre le Alpi.

Il Breuil vide il deposito di Termini come corrispondente a quello di Grimaldi, ma con aspetto più recente che l'avvicina all'*azilien* o *tardenoisien*.

Giustamente il Ciofalo, ispettore agli scavi, che aveva vigilato la scoperta, e il Pigorini, riconobbero che parecchi di quegli oggetti segnatamente raschiatoi e cuspidi sessili completamente ritoccati, son certo, come ho detto, di carattere neolitico.

(¹) Regalia, *Sulla fauna* etc., cit. pag. 5 estr.

La stazione termitana si stringe e si completa con quella della grotta Natali nello stesso territorio.

Il Ciofalo, cui si deve la scoperta, riconobbe la identità del materiale.

Erano comuni alla grotta Natali i coltelli e i frammenti di coltelli, i raschiatoi e i nuclei, le punte di freccia o di lancia, queste e quelle però non peduncolate, perchè sarebbe certo stato detto. Mancava anche qui la ceramica.

Tra i raschiatoi il Ciofalo è colpito dalla frequenza della foggia *[illegible]* che descrive con queste chiare parole: Vi era comune « un raschiatoio che presenta « una punta arrotondata a guisa di conchiglia con una « superficie perfettamente levigata, mentre dall'altra « si vedono staccate alquante lamine da parer quelle « scheggiate ».

Nelle tavole dell'Andrian (¹) oltre le lame strette, che come è noto sono diffuse in codeste caverne sicule, compaiono, per la grotta Natali, i raschiatoi corti piatti quadrangolari, di tipo neolitico che ho segnalati anche negli [illegible].

Da quanto ho detto emerge chiaramente il carattere dell'industria termitana, che giustamente fu veduta affine a quella degli strati più alti dei Balzi Rossi. Deve ritenersi, che allorquando si vorranno eseguire ricerche metodiche nelle caverne sicule, vi apparirà diffuso codesto strato che in parte avanza verso i tempi neolitici nel quale già il Pigorini aveva sospettato la fine della tecnica [illegible] (²).

Il materiale delle caverne precedenti può essere confrontato con quello della grotta dei Colombi nella isola di Palmaria nel Golfo della Spezia scoperta dal Capellini e con quello della grotta di Talamone in Toscana.

Il Regalia e il Carazzi eseguirono, dopo il Capellini, accurate indagini nella grotta dei Colombi e ritennero che si cominciasse a visitare quell'antro alla fine dell'èra quaternaria ma che più specialmente la caverna fosse visitata durante l'età neolitica nel quale tempo essa servì specialmente di sepoltura.

Invece il Capellini dopo avere ammesso che essa era stata abitata nel paleolitico magdaleniano, finì più tardi di escludere l'età quaternaria, poichè avendo

(¹) Andrian, l. c. tav. II, fig. [illegible], tav. III, figg. [illegible].
(²) Pigorini, [illegible].

accettato le idee del Prestwich secondo le quali alla fine del quaternario si sarebbe avuto una improvvisa sommersione seguita a breve distanza da una rapida emersione ed esondazione dell'isola, come di altre regioni mediterranee, la località sarebbe emersa solo nell'età neolitica epperò non poteva essere visitata dall'uomo quaternario. Deve osservarsi che l'industria, bene affine a quella di cui abbiamo discusso, è costituita da oggetti silicei tratti da lama, sempre lavorati da una sola parte, associati al solito alla stessa industria ossea, che indusse nell'errata diagnosi magdaleniana. Sono, come dice il Regalia, « numerosi abbozzi di cuspidi di osso di varia grandezza le quali spesso erano fornite di una sola aletta »; mancavano nello strato inferiore la ceramica e le accette levigate. La stessa industria litica ed ossea continuava col materiale dal Regalia attribuito all'età neolitica.

Importa rilevare che la fauna non può risalire al di là del quaternario superiore, mentre ha grande somiglianza con quella di Romanelli, poichè in mezzo ad essa compaiono alcune delle forme alpine.

Allo strato superiore di Grimaldi corrisponde in gran parte anche il riempimento della grotta di Golino a Talamone (Grosseto) nella quale tuttavia si volle vedere un deposito più recente. Anche qui si hanno raschiatoi e grande abbondanza di lame che si dissero *aurignaciennes* delle quali si vollero separare quelle più corte variamente utilizzate, i *grattoirs sur lame* e « tutta una serie di strumenti « microlitici, specialmente le laminette *à dos rabattu* ».

Come rilevai altra volta, molti di questi istrumenti sono perfettamente identici ai neolitici e deve anche notarsi che la fauna è « più giovane di quella « di Cucigliana e di Romanelli e potrebbe passare « per una fauna attuale, come osserva il Mochi, se « non vi si incontrasse la jena e l'asino selvaggio ». Riguardo alla jena, lo stesso autore ammette la possibilità che abbia durato a lungo nelle regioni meridionali.

Insomma, per quanto sottili distinzioni si vogliano introdurre, gli esploratori delle due ultime caverne le hanno riconosciute nella parte preponderante del materiale o neolitiche o ravvicinate all'età neolitica.

III.

Sulle persistenze mousteriane.

L'industria litica delle cavernette falische indubbiamente emana dalla tecnica che prese nome da Moustier. Forme tipiche di cotesta industria permangono negli strati falisci come negli altri depositi che abbiamo ricordato.

Ciò è stato sempre notato dai vari autori che si sono occupati di quei depositi, nè vale che io insista in proposito. Piuttosto potrà discutersi sulla portata di cotesto fatto, poichè taluni autori limitano la presenza delle fogge veramente mousteriane al solo auriguaciano inferiore.

La presenza di selci di aspetto musteriano non può sorprendere per gli antri falisci poichè la regione laziale appartiene ad un territorio mousteriano, nel quale mai si raccolse lo strumento *chelléen*, il quale, ben più caratteristico delle selci musteriane, non sarebbe sfuggito ai collezionisti, se anche fosse comparso sporadico (1).

Ma se è certo che l'industria musteriana è diffusa in questa regione, ci troviamo invece nelle più gravi incertezze quando si tenti di stabilire il legame tra cotesti relitti del lavoro umano e le formazioni geologiche locali.

Ciò non soltanto perchè sono mancate ricerche sistematiche in proposito, ma anche per le speciali difficoltà in cui versa lo studio del quaternario laziale.

Una delle località che dette luogo alle più gravi discussioni, è quella di Ponte Milvio sulla quale ogni geologo che la visitava emise opinioni discordanti. Si giunse a considerare marine le ghiaie in cui si erano raccolti strumenti musteriani e si negò a questi ogni valore di autenticità.

Per vero, quella località ci presenta le prove di vicende violenti e tumultuarie cui andò soggetta. Ciò aggrava il problema per la difficoltà in cui si trova la geologia, scienza di sintesi, quando voglia risolvere minuti episodi.

Ma i progressi ultimi dell'indagine geologica della regione ci porgono ormai le linee generali più sicure.

---

(1) Tra coloro che giudicarono neolit. la cav. d. Columbi è anche Isel, B. P. I., XIX, pagi 86.

Riconosciuto il legame tra le formazioni sedimentarie terrestri e vulcaniche, dopo un trentennio di ricerche, è ora possibile ricollocare gli strati di quelle colline nel vasto quadro, con sufficiente approssimazione.

Alla base dei colli che sono a destra di Ponte Milvio, s'incontrano massi enormi di arenarie marine, di tufi vulcanici granulari grigi, insieme con blocchi di argille includenti molluschi salmastri confusamente accatastati e indicanti una vasta antica frana sulla quale eran adagiate sabbie, ghiaie, tufi bianchi, tartari e argille depositate in acque dolci.

Quei tufi granulari grigi inferiori sono da riportare alle antiche formazioni vulcaniche che si deposero sulle ultime maremme. E le frane coincidono coll'emergere del Vulcano laziale e con la ripresa dell'attività vulcanica nella regione.

Su quella ruina si distese, è ormai certo, il materiale di un deposito fluvio-lacustre.

Le selci lavorate si raccolsero a Ponte Milvio dapprima dal Ceselli, che anche ottenne dallo stesso strato un magnifico molare di *Elephas*, quindi dal Blaicher, dal Pigorini e dal Lubbock, da Paolo Mantovani: ultimamente dal barone Blanc e da me [1].

Gli esemplari che io ho raccolto in quella località provengono dalla cava di ghiaia che sta di fronte all'ingresso della Scuola di equitazione di Tor di Quinto, Cava Montanari nel terreno Pozzi. Qualcuna mi è stata data dal caposquadra Loreto Marinucci.

Proprio nei giorni in cui scrivo, è apparso in codesta cava alla profondità di quattro metri e cinquanta sotto l'humus, una zanna di elefante, a curvatura semplice, lunga circa tre metri, e nello stesso piano, poco innanzi, il Marinucci raccoglieva un raschiatoio siliceo.

Le selci lavorate che ho raccolto sono poche: qualche altra sembra piuttosto materiale di rifiuto. Sono piccole, irregolari come sempre si è riscontrato, non solo in codesta località, ma in genere per le selci laziali di carattere musteriano.

Esse presentano indubbiamente un lavoro [illegible] intenzionale, nè possono confondersi con quelle scheggiate per opera di agenti naturali, che si rinvengono in quel deposito, e altre volte si presentarono erroneamente come lavorate dall'uomo, infirmando così l'esistenza anche di quelle poche autentiche che si erano potute ricuperare.

Segnalo una punta stretta di selce rossa [illegible] quasi completamente ritoccata dalla parte superiore, atipica, che non è certo neolitica [illegible] il ritocco sia piuttosto accurato e [illegible] il raschiatoio sopra ricordato che è il migliore esemplare di quanti ne conosco usciti da quel luogo. Non posso affatto dubitare della sua provenienza dallo strato indicato, benchè non sia stato raccolto da me personalmente. E d'altronde la qualità della selce, il suo modo di lavorazione, la patinazione, lo lega agli altri esemplari che ho esaminato in Roma e nel Museo geologico di Parma.

È un frammento di lama [illegible] quadrangolare di selce rosso-cupa (0,032 × 0,040) con le facce opposte pianeggianti. La faccia inferiore di stacco mostra chiaramente il bulbo di percussione collocato a metà di uno dei suoi lati più lunghi, bulbo [illegible] dal *plan de frappe*. La faccia superiore mostra una superficie secondaria meno estesa, e qualche colpo per raggiustare lo strumento: il lato destro, opposto al bulbo, ha il tagliente ritoccato solo dalla parte superiore, con un ritocco basso, ma accurato. Non è possibile confondere questo strumento con un raschiatoio neolitico.

Esso trova la sua rispondenza in un altro non meno significativo presso a poco della stessa grandezza. Anche questo è di selce rosso-[illegible] irregolarmente trapezoidale con bulbo e piano di stacco, a sinistra e il ritocco è solo alla faccia superiore, a destra limitato al tagliente [1].

(1) Il Blanc mi ha mostrato un esemplare che fu raccolto a Ponte Molle, il quale ha indubbiamente il profilo di uno strumento amigdaloide. Ma esso è così logorato e con gli spigoli così appiattiti, che io non oserei pronunciare un giudizio, nè allontanare il dubbio che, anche il Colini esprimeva, trattarsi piuttosto di un nucleo. Comunque anche se si voglia accettarlo per autentico, esso resterebbe unico, mentre la sua lunga fluitazione fa credere che non sia proprio del luogo. Per l'industria *moustérienne* nel Lazio abbiamo la copiosa bibliografia fornitaci con la consueta diligenza dal Colini, e altre notizie dateci dal Pinza. Colini, *scoperte archeologiche del dott. C. Rossi*, etc. — Pinza, *Monum. primitivi di Roma e del Lazio antico*. Mon. Ant., XV, 1905.

(1) [illegible]

Uno dei più notevoli risultati, dell'indagine geologica nella regione laziale, è l'aver riconosciuto che i depositi fluvio lacustri con la fauna calda, poggiano sopra il complesso delle pozzolane superiori e sul tufo giallo litoide.

Cotesti tufi furono eruttati dopo che i tufi grigi granulari ebbero colmato le paludi maremmane, e quindi i depositi fluvio lacustri spettano a un periodo ancora posteriore, quando cioè i fiumi aveano riscavato le valli.

Queste constatazioni si possono oggi far coincidere coi risultati dell'indagine geologica nell'Italia meridionale e dedurre che i depositi fluvio-lacustri con *Elephas antiquus*, *Hippopotamus major* ecc., spettino al quaternario medio, mentre quelli in cui l'*antiquus* si associa al *meridionalis*, che mai dettero in Italia vestigia di lavoro umano, son certo anteriori (1).

Al quaternario medio deve riferirsi così lo strato della grotta del Principe ai Balzi Rossi, coll'industria musteriana, come quello di Taubach con analoga industria e con analoga fauna, poggiante sopra la grande glaciazione rissienne.

Ed è a tenere presente che pure all'interglaciale *risswurmien* è da riportare il deposito paleolitico di Venosa, benchè con industria celleana.

Mancano ricerche sistematiche e definitive nelle caverne di Torre di Scalea (Cosenza) e di Sicilia, in cui l'industria musteriana ci appare associata alla fauna calda: tali, almeno, gli indizi.

Nè si hanno dati per risolvere definitivamente la posizione cronologica dell'industria scoperta dallo Strobel sulle terrazze parmensi e dal Chierici su quelle reggiane, che è quanto di più si avvicina, in Italia, al classico musteriano francese (1).

Ultimamente, essa fu ripresa in discussione tenendo presenti gli studi geologici del Sacco per il Piemonte e si ritenne che essa venga dopo le grandi glaciazioni. Lo Strobel aveva notato che essa si trovava, quando i terreni non erano rimaneggiati, in uno strato di « ferretto » immediatamente sopra le sabbie gialle plioceniche. Si può pensare che essa spetti al quaternario medio o superiore, il che è tanto più probabile in quanto fu allora che i fiumi incisero i terreni diluviali della valle Padana, lasciando scoperte le terrazze coi sedimenti ferrettizzati (2).

Senza entrare in una discussione geologica, che sarebbe qui fuori di posto, e sulla quale ritornerò in un lavoro speciale, devevo avvertire, che quando si riprendono in esame i depositi nei quali l'industria musteriana è apparsa, tenendo conto delle più recenti ricerche geologiche, è per lo meno grandemente avvalorato il riferimento di essi in parte al medio quaternario.

Cotesta industria dovette peraltro continuarsi anche nel quaternario superiore.

Si era notato che l'industria musteriana raccolta nella località detta La Siberia tra il Parma e il Masdone presenta una facies più recente.

Ebbi occasione di esaminarla nel Museo di Parma, e ciò m'induce a richiamare l'attenzione su altro materiale raccolto dallo Gnoli a Torre di Beregna e a Serrapetrona sulla destra del Cesolone nel Camerinese. Si conserva, in copia, nel Museo Preistorico di Roma, ma pochi saggi sono, per ora, esposti (3).

Dall'ispezione che per cortesia della Direzione ho potuto farne negli archivi del Preistorico di Roma,

---

gia massiccia tratta da una difesa elefantina, centimetri 8, incrostata dalla sabbia, coi lati opposti regolarmente paralleli, e con due piani a sbieco, che si incontrano ad angolo acuto ad un estremo, mentre l'altro estremo è spezzato. Lo stesso sospetto di una lavorazione si è presentato al prof. Vittorio Simonelli, geologo e paleontologo competente, cui ho sottoposto il mio esemplare. Ma sono il primo a riconoscere l'insufficienza di questi dati, che cito soltanto per eccitare altri a ulteriori ricerche. E mi dichiaro convinto che si potrà raggiungere un risultato positivo e notevole solo quando le ricerche saranno condotte con pazienza e con tenacia, vigilando assiduamente il luogo, non con rapide e fuggitive visite come finora si è fatto. Invero i manufatti vi sono rari, diffusi senza regola; ed una delle difficoltà che io incontravo, stava nella mutazione troppo frequente degli operai terrazieri, durante il periodo in cui io visitavo quelle cave. Intanto è certo che appariranno documenti paleontologici di valore, dei quali è, può dirsi, quotidiana la distruzione, come ho veduto nelle escursioni, poche purtroppo, che ho potuto compiervi, ed appunto tale quotidiana distruzione dovrebbe persuadere a non perder più tempo.

(1) Secondo gli autori, tali depositi vengono attribuiti al pliocene superiore, o al plistocene inferiore. Svolgerò in un altro lavoro le vedute geologiche connesse con tali questioni.

(1) Strobel, *Oggetti di silice macrolitici del Parmigiano*, B. P. I., IX, 1883, pag. 113. — Mochi, *Sull'età geologica del Mousteriano scoperto dallo Strobel nel Preappennino parmense*, B. P. I., XLII, 1916-17, pag. 1.

(2) L'osservazione è del Mochi, l. c.

(3) Gnoli e Pigorini, *Stazioni d. età d. pietra nel Camerinese*, B. P. I., XIV, pag. 41 sg.

mi sembra che questo materiale corrisponda a quello della contrada La Siberia.

Lo Gnoli non eseguì scavi regolari, ma egli raccolse migliaia di esemplari da quella località ed il numero ingente che ne è pervenuto al Museo ci si presenta così omogeneo nella massa, che merita di essere preso in considerazione.

Sono in assoluta prevalenza le lame, che talora raggiungono grandi dimensioni, ma per lo più medie ed anche piccole. Mancano assolutamente gli strumenti microlitici.

Poche sono le schegge. Molti esemplari di grandi dimensioni hanno abito mousterien benchè vi manchino i raschiatoi corti e le cuspidi a dente di squalo, che sarebbero veramente tipiche. Tuttavia si hanno alcune punte irregolarmente triangolari o senza ritocco. Il ritocco compare invece benchè parcamente su alcune lame.

Sono abbondanti i tipici strumenti musteriani detti « *grattoirs-sur-lame* » o lame-raschiatoi. Anche abbondano le *lame à encoches*, in cui gl'incavi sono accuratamente ritoccati, e non fortuitamente prodotti.

Vi si trovano alcuni bulini laminari col margine e la base ben ritoccati.

In grandissima quantità sono le lame piccole lasciate brute, ma ben tagliate. Segnalo non più di due o tre frammenti di lame, in cui il ritocco tende a estendersi sul dorso. Anche ho osservato un piccolo disco irregolare rozzamente scheggiato su entrambe le facce, ma esso perde valore nel numero strabocchevole delle lame.

Ho notato una cuspide di osso nella quale si aggiustò la punta e il peduncolo, alla meglio. È ben vero che l'esemplare è unico, ma le ossa poterono ben andar distrutte o venir trascurate dal raccoglitore che non era specialista in questi studi.

Nonostante doverose riserve, può dirsi che questo materiale appare nel complesso più arcaico di quello falisco poichè non vediamo tipi ben definiti ad esempio la punta della Gravette e di vari raschiatoi ben ritoccati non sarebbero sfuggiti al raccoglitore.

Forse cotesta industria si prolungò sino ai tempi neolitici poichè fu raccolta con essa una rozza ceramica. È malcotta, bruna terrosa scabra alla superficie, spetta a vasi non grandi. Solo due o tre piccoli frammenti mostrano qualche intacco, ma la scarsezza del materiale ceramico e la mancanza di ricerche metodiche non permettono giudizi definitivi.

Ma se per questo riguardo non possiamo fondarci sul materiale di Torre Beregna e Serrapetrona, la persistenza della tecnica musteriana fino ai tempi neolitici almeno in qualche località, constatata dapprima per la Valle della Vibrata da Concezio Rosa e dal Nicolucci, non può essere messa in dubbio. Tra i dotti stranieri rilevarono per l'Italia il fatto il Klaatsch ed il Rutot.

Veniamo ora ai rapporti tra l'industria musteriana ed il classico *aurignacien* francese. La questione ha attraversato due fasi.

Da prima il Breuil aveva riconosciuto la transizione del *moustérien* verso l'*aurignacien* studiandola specialmente all'Abri Audit e a Le Moustier.

L'Abri Audit, oggi divenuto celebre, fu per la prima volta ricordato dai sigg. Capitan, Peyrony e Bourlon, nel 1905. Essi ammisero un *moustérien* finale, ricoperto dal *magdalenien*: più tardi, essi riconobbero nello strato superficiale, l'*aurignacien*.

Vi si trovarono numerosi *coup-de-poing*; raschiatoi diversi, tra i quali peraltro non figurava quello ramiforme considerato come più caratteristico del *moustérien* e soprattutto abbondanti le punte incavate che, come pensa il Rutot, sono *couteaux à dos*.

L'Abri Audit apparve allora al Breuil come « a cheval » tra il *moustérien* e l'*aurignacien*.

La stessa transizione tra le due fasi egli riconobbe a Le Moustier in seguito agli scavi di cui il Bourlon aveva reso conto nel 1905, e a Pair-non-Pair nella Dordogna dove le lame a *bords à retouche unilateral* analoghe al tipo di Audit, ma con tendenza verso l'aspetto delle punte di Châtelperron, si trovavano quasi esclusivamente nel musteriano superiore, e nell'estrema base dell'aurignaciano. Ritenne inoltre che anche il deposito di Montgaudier, nella Charente, studiato dal Comment in cui questi vide un aurignaciano sottoposto al *moustérien*, rappresentasse una facies mista simile a quella di Audit, interposta tra il *moustérien* e l'*aurignacien*: e la stessa transizione scorgeva in Tunisia e in Sicilia.

Fu solo più tardi che il Breuil volle dare alla civiltà *aurignacienne* una maggiore indipendenza, e dichiarò che non poteva affatto ammettersi che il paleolitico superiore fosse in alcun luogo derivato dal

moustérien e spiegò allora le stazioni a caratteri misti come quella dell'Abri Audit e altre del Périgord non come attestanti l'evoluzione graduale dei musteriani, ma piuttosto come la prova di una degenerazione dell'armamentario *moustérien*, per i contatti con le tribù *aurignaciennes* sopravvenute.

Invece il Peyrony insisteva nella derivazione dell'*aurignacien* dal *moustérien* studiandola specialmente nella ormai celebre stazione della Ferrasie (1).

Forse le due diverse ipotesi sono meno divergenti di quanto può a prima vista sembrare, per quanto dirò nel capitolo seguente.

IV.

Sull'età dello « strato di Grimaldi ».

Conclusione.

L'industria di cui abbiamo discusso, quale ci è presentata dalle caverne dei Balzi Rossi, dagli antri falisci, della grotta di Romanelli, e di qualche stazione sicula, può bene indicarsi col nome di Grimaldi, ove fu dapprima studiata.

Come abbiamo detto, non sono sufficienti i contatti con l'industria mousteriana, per esprimere un giudizio di età, poichè pur nell'incertezza dei dati, che non ci permettono fin qui di legare in Italia quell'industria ad un determinato ed esclusivo orizzonte geologico, siamo tuttavia indotti a riconoscere la sua lunga persistenza.

Ma possiamo stabilire la stratigrafia dell'industria di Grimaldi, col confronto tra i due depositi che si corrispondono ai due estremi della penisola: le caverne dei Balzi Rossi e la grotta Romanelli.

Il Boule aveva dapprima riferito lo strato della caverna del Principe, con l'industria francamente mousteriana, al quaternario inferiore per l'identità di quella fauna con quella di Chelles.

In seguito, in un importante lavoro, egli ha riassunto le linee fondamentali della cronologia quaternaria, quale emerge dallo studio dei terreni di Francia, derivandone una diversa posizione di quello strato.

Avverte che le tracce della prima glaciazione del Penck sono nell'Europa occidentale assai deboli e tende a fonderle in una sola che egli chiama la prima glaciazione. Insiste nel collocare il chelleen al disopra di una grande glaciazione corrispondente al rissien del Penck, cioè nel secondo interglaciale. Tuttavia mantiene la corrispondenza tra il *moustérien* dei Balzi Rossi e il *chelléen*, e con ciò quello strato viene a trovarsi anche esso nel secondo interglaciale. Per quanto ho detto prima, cotesto periodo corrisponde al medio quaternario. Ed è noto che l'Issel aveva sempre riferito gli strati dei Balzi Rossi al medio e al sopra-quaternario (1).

Nella grotta di Romanelli fu accertata l'esistenza di uno strato inferiore senza industria contenente la fauna pleistocenica calda, corrispondente a quella della grotta del Principe, immersa qua nel bolo o terra rossa, che nelle Puglie riempie, secondo le osservazione dello Iatta, le grotte formatesi per fenomeni carsici nel calcare ippuritico delle Murge e del Gargano.

---

(1) L'*abri* Audit (altri scrive Audi) fu così chiamato da Capitan, Peyrony e Bourlon che, primi, ne rivelarono l'importanza. Si ha in quella località, in sede prossima: *moustérien* antico (nell'*abri* Esclafer); *moustérien* finale (nell'abri *Audit*); *Soletréen* (nella grotta des Eyzies). Cfr. Congrés Préhist. de France, 1905, pag. 71. — Breuil, *La transition du Mousterien vers l'Aurignacien à l'abri Audi* (Dordogne,) *et au Moustier.*, Rev. de l'Ecole d'Anthropol. 1909, pag. 320. — Id., *Essai de stratigraphie des depôts de l'âge du Renne*, Congrès de France, 1905, pag. 75. — Id., *La question aurignacienne. Etude critique de stratigraphie comparée*, Rev. préhist. 1907. — Rutot, *Que-ce-qu'est l'Aurignacien.* Congr. Préhist. d. Fr. 1909. — Capitan et Peyrony, *Station de la Ferrasie, cit.* Cfr. le notevoli recensioni del Boule in *L'Anthropologie*, 1907 pag. 647 sg.; 1913, pag. 66 sg. — Bourlon, *Station préhistorique de Mosnaigre, com. de Marquay (Dordogne)*; *Essai de stratigr. de l'Aurign.*; Extr. d. la Rev. anthropol. 1913. — Martin, *Recherches sur l'évolution du Moustérien dans le gisement de La Quina* (Charente), Paris, Schleilecher, 1907. — Id., *Reponse à la note de M. Rutot sur l'âge du gisement de La Quina.* — Bourlon, *L'industrie des foyers supérieurs au Moustier*, Rev. préhist., 1910. — Id., *Industrie des niveaux moyen et inférieur de la terrasse du grand abri au Moustier*, loc. cit., 1911. — Id., *Station préhist. de Mosnaigre. Essai de stratigraphie de l'Aurignacien*, Rev. anthrop., 1913. — Capitan et Peyrony, *Les fouilles de la Ferrasie (Dordogne)*. Congrès préhist. de France, 1907, pag. 186 sg. — Anche al Castillo, Breuil e Obermaier riconobbero nel 1912 uno strato aurignaciano inferiore che era stato da prima preso per un livello più elevato del musteriano, perchè il materiale persisteva in maggioranza di tipo musteriano, malgrado l'introduzione degli strumenti di selce aurignaciane (*grattoirs carenés*) e le punte di osso fendute alla base. *L'anthropologie*, 1913, pag. 3 sg.

(1) Boule, *Sur un silex taillé du Jura*, etc., L'Anthropologie, 1908, pag. 1 sg. — Issel, *Liguria preistorica.*

Separato da uno strato sterile di minuta breccia, seguiva lo strato contenente diversa fauna e l'industria umana.

La fauna del bolo fu giustamente dal Regalia riferita all'ultimo interglaciale; per lui seguiva una fase di steppa dimostrata dall'equide asinino che egli ritenne dovuto ad un'emigrazione asiatica, quindi veniva l'ultimo glaciale rappresentato da taluni uccelli i quali richiedono umidità, ma non eccessivo freddo.

Possiamo ritenere che lo strato culturale si sia iniziato alla fine del quaternario: non abbiamo dati sicuri per giudicare quanto esso abbia durato a formarsi, ma possiamo pensare che esso si protraesse a contatto dei tempi neolitici, poichè vi vediamo la stessa industria litica che nello strato inferiore della grotta del Diavolo, o meglio degli altri falisci, insieme con la ceramica, ed è certo che parte del materiale dimostra la tecnica neolitica.

* * *

L'età di Aurignac si ritiene in Francia stabilita come pre-solutréenne distanziandola pertanto grandemente dai tempi neolitici. È questa l'idea che ormai sembra prevalere, caldamente sostenuta dal Cartailhac e dal Breuil.

Cotesti vedute non sono affatto applicabili all'Italia come hanno riconosciuto gli stessi paletnologi francesi. Sarebbe pertanto un gravissimo errore sincronizzare l'industria degli antri falisci o degli altri depositi affini ricordati col livello *aurignacien*, soltanto per l'affinità della tecnica delle lame (1).

Ma altre stazioni straniere cui dopo il congresso di Monaco si volle dare l'appellativo di *aurignaciennes* non concordano col quadro preciso, stratigrafico e culturale, che per quell'orizzonte fu fissato dai dotti francesi.

Così per i pozzi preistorici di Cissbury e di Grime's Graves nella Contea di Sussex in Inghilterra, aperti per l'estrazione della selce dai primitivi, che già erano stati segnalati, come è ben noto, quali neolitici.

Su di essi ha richiamato l'attenzione Reginaldo Smith. Egli li crede paleolitici aurignaciani « per qualche affinità paleolitica » nelle selci, come egli dice, e perchè nel riempimento di quelle cavità si trova una terra rossa ch'egli fa corrispondere al *loess* superiore del Bayer di Vienna (2).

Tuttavia egli riconosce che con quelle selci si è trovata associata la ceramica e l'accetta levigata, inoltre che la fauna è quella attuale: mancano totalmente mammut e rinoceronte. Per lui, tanto la ceramica che l'addomesticamento della fauna, che il polimento della pietra, può bene esser rimontato nel paleolitico. Per ulteriori ricerche eseguite a Grime's Graves, escluse da questa località l'accetta levigata, mantenendo tuttavia le precedenti sue affermazioni.

Si comprende che con tale concezione egli possa vedere nell'aurignaciano una fase universale; ma essa non corrisponde a quella dell'aurignaciano francese, nè potrebbe confermare tale diagnosi l'esistenza di qualche strumento siliceo isolato. Piuttosto, la concezione dello Smith potrebbe trovare una spiegazione nei fenomeni più avanti discussi.

Fu per seguire la nuova moda, che il Sollas chiamò aurignaciana la famosa caverna del Paviland, nel Galles, da cui il Buckland aveva estratto lo scheletro femminile colorato in rosso, noto col nome di « *red lady of Paviland* ». Ma egli dovette constatare che i numerosi rimaneggiamenti rendevano irriconoscibile la stratigrafia: le selci lavorate sono per lui musteriane o pseudo-musteriane che sembrano assai più aurignaciane. Si aggiunga che il Sollas attribuisce quel deposito a un periodo interglaciale (3).

In Germania, i trovamenti del *loess* superiore, per lungo tempo si erano riportati al solutreano.

Fu lo Schmidt Rob. Rud., che in seguito al Congresso di Monaco vi volle distinguere l'aurignaciano e il maddaleniano, e dava un elenco di stazioni che per lui corrispondono a quelle francesi della serie aurigno-solutreo-maddaleniana. Ma vi mancano completamente le manifestazioni artistiche, assenza traccia

(1) L'aver stabilito l'anteriorità dell'*aurignacien*, rispetto al *solutréen* è merito del Cartailhac e del Breuil; invece, il De Mortillet e il Girod l'avevano creduto posteriore. Girod, *Aurignacien et Solutréen*, Soc. préhist. de France, 1912.

(2) Smith Reginald A., *Un faciès aurignacien en Angleterre*, Congrès préhist. intern., 1912, t. I, p. 466. — Id. in *Prehistoric Society of East Anglia. Report on the excavations at Grime's Graves, Weeting, Norfolk*, 1915. Le affermazioni dello Smith parvero un enigma al Breuil, *L'Anthropologie*, 1916, pag. 462.

(3) Sollas, *Paviland Cave, An aurignacian station in Wales*, Journal of the Royal Antrop. Instit. XLIII, 1913.

di incisione sulle rocce: la corrispondenza è stabilita sull'affinità degli strumenti litici. Non si può parlare di una vera civiltà magdaleniana (1).

Si ritennero come i più caratteristici i depositi di Ofnet e di Sirgenstein, nei quali tuttavia deve riconoscersi che lo strato aurignaciano è ben tenue. A Ofnet, tra il Wurtemberg e la Baviera, i cui primi scavi risalgono al Fraas, nel 1875.

Lo strato più basso di 35 o 40 cm. fu dichiarato solutreano. Lo Schmidt credette di distinguere in questo strato un livello inferiore dello spessore di appena 15 o 20 cm. appoggiando la distinzione ad una fauna per vero troppo numerosa per così tenue velo (2).

A Sirgenstein, in un insieme di m. 1,50 in media, lo Schmidt riconosceva ben *otto* strati *di età differenti*: 1° musteriano inferiore; 2° musteriano superiore di La Quina; 3° aurignaciano inferiore; 4° aurignaciano medio; 5° aurignaciano superiore; 6° solutreano; 7° magdaleniano inferiore; 8° magdaleniano superiore.

Occorre tener presente che uno dei conoscitori più profondi della geologia del quaternario, il Boule, non ritiene possibili le troppo minute divisioni stratigrafiche che qualche paletnologo sostiene per l'età della renna. Egli ha continuamente ripetuto che geologicamente e paleontologicamente l'età della renna rappresentanto il plistocene superiore è un periodo insignificante. I terreni formati dalle forze fisiche in questo tempo hanno debolissimo spessore; solo gli apporti umani possono accumularsi con rapidità. La fauna è press'a poco omogenea dal principio alla fine, nè il contenuto dei focolari può essere il riflesso della fauna contemporanea (1).

Alle quali considerazioni io accedo completamente persuaso come sono che nel dominio dei nostri studi valgano meglio pochi dati sicuri, per arrivare un giorno a risultati positivi.

Ben più significative sono, senza dubbio, le scoperte avvenute a Willendorf II (2).

Ivi, nel *loess* postglaciale, lo Szombathy riconobbe nove straterelli da 2 ad 8 m. di profondità sul terreno, nei quali prevaleva l'industria delle svelte lame associate a un corredo copioso di bulini, di raschiatoi da vario tipo. Questo materiale era specialmente abbondante negli strati 6-9, nei quali appaiono le punte a contorno foliano, con ritocco marginale. Lo strato più alto, il nono, associato al materiale precedente, ha dato le *punte à cran*, tra cui una di perfetto lavoro solutreano, i coltellini magdaleniani e la famosa statuetta femminile steatopigia di carattere africano.

Lo Szombathy vide in questo strato l'aurignaiano superiore, e giustamente il Breuil lo raccostò agli strati superiori di Grimaldi.

Pertanto, secondo i concetti ultimissimi, che tendono a considerare gli strati superiori di Grimaldi come un aurignaciano speciale attardato, lo strato di

---

(1) Schmidt, *Das Aurignacien in Deutschland*, Mannus, tomo III, 1909.

(2) La fauna dello strato più basso, aurignaciano secondo lo Schmidt a Ofnet era per circa 20 cm.: cavallo, molto abbondante, iena, leone, mammut, *Rhinoc. thicor.*, orso delle caverne, bisonte, renna.

Con tutta probabilità questo strato non può separarsi da quello detto solutreano, col quale esso si continua in perfetta regolarità stratigrafica. Così ad un livello più alto si è separato uno strato di *cent.* 5 con selci atipiche, senza ceramica, senza fauna caratteristica. È facile intendere che la distinzione di uno strato di *cinque centimetri* non è possibile, specie fondandola su caratteri negativi. Schmidt R. R., *Die Vorgeschichtlichen Kulturen der Ofnet* etc. in *Bericht der Naturwiss. Vereins f. Schwasen und Neuburg*, 1908. — Breuil, *Le gisement quaternaire d'Ofnet (Bavière) et sa sépulture mésolithique.* — Schmidt, *Die Späteiszeitlichen Kulturepochen*, in *Deutschland*, etc. *Korresp. Blatt. der deutschen Gesellsch. für Anthrop.*, 1908. — Id., *Der Sirgenstein und die Diluvial Kulturstätten Wurtembergs*, Stuttgard, 1910. — Nella caverna di Szeleta in Ungheria si era creduto di segnalare tre gruppi di industrie sovrapposte: *Moustérien, Aurignacien, Solutréen;* invece l'Obermaier ritenne che si trattasse piuttosto di più strati solutreani con facies un po' diversa. Cfr. *l'Anthropologie*, 1913, pag. 65.

(1) Boule, recensione al lavoro del Breuil, *La question aurignacienne*, *L'Anthropologie*, 1907, pag. 647 sg.

(2) Per Willendorf, II, cfr.: Szombathy, *Die Aurignacienschichten im löss von W.* estratto dal *Korresp.-Blatt der Deutschen Gesell. f. Anthrop. Ethn. und Urgeschate*, 1909, pga. 3. — Breuil, *recensione*, op. cit. *L'Anthropologie*, 1910, pag. 699.

Per Willendorf, I: cfr. Obermaier, *Les restes humaines quaternaires dans l'Eur. centrale. L'Anthropologie*, 1905, pag. 392. Questa stazione aveva dato migliaia di strumenti di selce di tutti i tipi del paleolitico superiore, salvo la foglia di lauro e la punta *à cran.*

Lo Szombathy ravvicinò la Venere di Willendorf alle statuette di Brassempouy. Il Boule (*L'Anthropologie*, 1907, pag. 647 sg.) dichiara: ciò che quest'ultimo deposito ci dimostra di più chiaro a traverso tutte le tergiversazioni dei suoi esploratori è che il livello di Solutrè è superiore ad un'epoca artistica per eccellenza, all'*eburneano* di Piette le cui reliquie etnografiche compongono un insieme assai differente dall'aurignaciano.

Willendorf verrebbe ad esser più giovine dell'ormai famoso aurignaciano francese.

Per quanto è possibile giudicare indirettamente traverso la letteratura — si noti che poco è stato fin'ora pubblicato di quelle stazioni — è per lo meno legittimo il dubbio che le industrie corrispondenti ai depositi aurignacio-solutreo-magdaleniani della Francia, vengano ad assumere nell'epipaleolitico dell'Europa centrale od orientale una *facies* alquanto speciale.

Non so d'altronde comprendere per quale ragione taluno insista a vedere il maddaleniano, senza le sue proprie espressioni d'arte, nell'Europa centrale, quando dotti non sospetti quali il Piette per la regione Pirenaica e il Virè in Dordogna dichiarano che il solutreano può bene essere una *facies* del maddaleniano (1). Non solo, ma quando quasi tutti i più autorevoli dotti francesi riconoscono che una *facies* speciale deve pure essersi svolta in Italia durante i tempi corrispondenti al loro maddaleniano.

Non senza fondamento l'Obermaier trovò nelle formazioni glaciali delle Alpi, dove non incontrò il vero aurignaciano, che l'industria litica del suo maddaleniano, — pur quivi privo di manifestazioni artistiche — è quella « di un musteriano raggentilito o dell'aurignaciano francese » (2).

Nel Belgio, geologi e paleoetnologi attestano la esistenza della ceramica in tutta una serie di caverne *magdaleniennes* ed ora anche *aurignaciennes*, di cui il Rutot ci ha dato l'elenco (3).

Non solo, ma nel Belgio nel quale un distinto strato *solutréen*, come esplicitamente dichiara il Rutot. Che se non si vorrà accogliere la spiegazione [illegible]

---

(1) Virè; *Les stations paléolithiques de la haute vallée de la Dordogne* (*Canton de Sousillac, Lot*). Vème Session du *Congrès préhist. de France*, 1905.

(2) Obermaier, *Les formations glaciaires des Alpes et l'Homme paléolith.*; *L'Anthropologie*, 1907.

L'Obermaier dice (*L'Anthropologie*, 1907, pag. 521) che negli ultimi tempi si era giunti ad affermare l'esistenza dell'*aurignacien* fino a Taubach, sul che egli ha buone ragioni per tacere. Per vero, l'armamentario di Taubach è ben diverso; in oltre Taubach spetta all'ultimo interglaciale. Chi fece la detta affermazione è Hahne, *Neue Funde aus diluvialen Kalktuffen* (*Weimar, Ehringsdorf, Taubach*) Zeitschrift f. Ethnolog., 1908.

(3) Il primo a riconoscere che nel Belgio la ceramica si trova certamente associata alla fauna estinta fu un geologo cui si debbono anche importanti ricerche di paleoetnologia, il Dupont, il quale sul detto argomento scrisse vari lavori. Le ricerche del Dupont furono riprese e confermate dal Fraipont e dal Braconnier, dal De Puydt e dal Lohest. Nella tarda caverna di Engis era il piccolo manufatto dallo stesso Fraipont che scopriva

nosa che egli ne dà, e cioè che il solutréen rappresenti nel centro della Francia un tipo localizzato di civiltà, come *une sorte de concentration des tribus paléolithiques qui s'arment en vue de repousser un' attaque*, il fatto ad ogni modo resta. Manca quindi il termine stratigrafico *post quem*, come osservava anche il Boule.

Le precedenti osservazioni non mirano affatto, sarebbe perfettamente inutile dichiararlo, a sminuire il concetto o l'importanza dell'*aurignacien*, ma anzi a ricondurlo al suo vero significato poichè la maggior difficoltà degli studi paletnologici consiste appunto nel giusto concetto dei depositi puri e caratteristici, che sono i capisaldi del nostro ragionamento, e insieme nell'armonizzare la valutazione di cotesti depositi, con il criterio più generale dell'evoluzione rettamente intesa.

D'altronde lo stesso Boule, aveva più volte lamentato che dopo la scoperta dell'aurignaciano se ne era troppo estesa l'idea.

Il quadro della civiltà aurignaciana ci appare ormai ben prospettato dalle sapienti e larghe indagini degli autori francesi, specialmente dai lavori del Cartailhac e del Breuil.

Esso ha anzitutto una posizione stratigrafica speciale, come abbiamo ricordato, tra il mustérien e il solutréen, nè credo che la scoperta di un aurignaciano pre-musteriano fatta dal Commont, possa infirmarla.

Esso ci si presenta sul suolo francese con un'industria e con un'arte multiforme e complessa. La sua industria litica ci porge non soltanto l'affermazione prevalente delle strette lame, su cui si affaccia ormai uno speciale ritocco, ma la serie dei suoi raschiatoi, tra cui notevolissimi quelli detti sopraelevati, i suoi speciali strumenti. L'industria ossea ha pure una fisonomia particolare, e basterebbe la sola punta a base fenduta per caratterizzarla. Le ultime scoperte vengono allargando e completando la visione di questa civiltà in cui sorse la pittura e la scultura.

Il riparo Blanchard, presso Sergeac sulla Vézère, spetta all'aurignacciano medio: esso ci presenta una bella serie litica ed ossea in cui si noverano ben 122 cuspidi a base fenduta.

Il Didon vi raccolse frammenti con pitture animali monocrome e bicrome; numerosi esemplari di quei bastoni di comando, come son malamente detti, che l'autore meglio vuol chiamare e più semplicemente « bastoni perforati [1] »; ossa segate in modo da formare « *une sorte de soie* » quasi per essere adattate in un manico; rappresentazioni degli organi genitali, cioè un fallo scolpito in corno ed un altro su pietra e vulve scolpite su pietra; pietre con numerose incisioni cupelliformi, talora disposte con una certa norma, d'ignoto significato; e altre pietre non meno strane che il Didon chiama « à anneaux ». Queste ultime presentano una specie di anello fisso, o ponte, messo in evidenza scavando due fori obliqui, l'uno contro l'altro, finchè confluivano insieme.

Nella stazione aurignaciana di Laussel, il Lalanne trovava quattro bassorilievi: l'uno di figura maschile, altri tre di donne steatopigie con petto africano [2].

---

terrasse, Rev. d'Anthrop., 1887. — Fraipont, *Les hommes de Spy*, Congrès d'Anthr. et d'Archéol. préhist. Paris, 1889. — De Loë et Rahir, *Nouvelles fouilles a Spy, grotte de la Beteche-aux-Rotches*, Bull. d. la Soc. d'Anthr. de Bruxelles. — Fraipont, *La Belgique préhist. et protohist.* — Rutot, *A propos de la poterie pendant l'epoque troglodyt.*, Bull. soc. prehist. de France. — Id., *La poterie à l'epoque troglodyt.* l. c. 1908. — Obermaier, *Les restes humaines quaternaires dans l'Europe central*, L'Anthropologie, 1916. — De Pauw et Hublard, *Compte-rendu des fouilles pratiqués au Caillonqui-bique a Angre* (Hainaut), etc. Mémoires de la Soc. d'Anthrop. de Bruxelles. 1901. 2. — Rutot, *Le Présolutréen ou Aurignacien en Belgique*, Congrès preist. de France 1907; Id., Soc. prehist. de France, 1912.

Non so se possano qui richiamarsi alcune vecchie scoperte fatte in Polonia, le quali sembrano accordarsi con le osservazioni fatte nel Belgio (Zawisza, *Poszukiwania archeologiczne w Polsce; Récher. archeolog. en Polonie*, Varsavia, 1874). Sono due caverne presso Cracovia, sul torrente Wierszchów. La prima (cav. del mammut) ha dato fauna antica e attuale determinata dal Fraas, tra cui il mammut, l'orso speleo, abbondantissimo, la renna copiosa etc. L'industria è rappresentata da rozzi e grandi strmenti silicei, che, come può giudicarsi dalle tavole, sono lame o semplici *éclats* alla meglio aggiustati: compaiono lame-raschiatoi, ritoccati in testa (tavv. V. 11; VII 19; VIII 22) e lame strette ed aguzze (tav. IX); qualche pendaglio d'osso, niente ceramica. La seconda caverna, prossima alla precedente, ha dato due strati: il superiore è neolitico, quello inferiore ha dato la stessa industria litica della caverna del mammut, ma associata ad abbondante ceramica rozza. Probabilmente si tratta di uno strato del quaternario finale durato fino all'arrivo dei neolitici.

(1) Didon, *Faits nouveaux constatés dans une station aurignacienne des environs de Sergeac*, Congrès intern., 1912, I, pag. 337.

(2) Lalanne, *Bas-reliefs à figuration humaine de l'abri sous roche de Laussel*, Congrès c. s., pag. 546.

Il Lalanne, appoggiandosi sui caratteri delle sculture di Brassempouy, Laussel, Mentone e Willendorf, e sugli scheletri negroidi dei Balzi Rossi illustrati dal Verneau, riprese un'idea del Piette ed ammise l'esistenza di una razza negroide in Europa nel quaternario, razza che sarebbe stata respinta nell'Africa dal raffreddamento glaciale, lasciando la regione pirenaica ai cacciatori di renno (¹).

La persistenza delle forme aurigniaciane o solutreane, è tutt'altro che un fenomeno esclusivo dell'Italia. Basti qui ricordare che nel Giura, in stazioni neolitiche come quelle di Engoulirons, il Piroutet segnava sovrabbondanti le lame sottili e piccole che ricordano quelle del *magdalénien*, talune con un tagliente abbattuto con fine ritocco. Si hanno raschiatoi di varia forma specialmente quelli discoidi, tra i *perçoirs* prevalgono i « *becs di perroquet* » caratteristici dell'*aurignacien*, si hanno punte raschiatoi *moustériens* assai comuni (²).

(¹) Deonna, *Congrès* c. s., pag. 551, si oppose all'idea di una razza quaternaria steatopigia osservando che la steatopigia occupa un'area di dispersione molto estesa nello spazio e nei tempi, e piuttosto pensa con Hoernes e Déchelette che essa rappresenti un ideale barbaro di beltà, una concezione artistica che porta ad esagerare i caratteri del sesso.

(²) Piroutet, *Coup d'oeil sommaire sur la préhist. en Franche Comté*, L'Anthropologie, 1903.

Sul suolo della Francia, l'industria delle lame si trova largamente sviluppata in altri casi, che non possono collegarsi alla civiltà di Aurignac, per quanto fin'ora appare. Alludo ai depositi del Camp-de-Catenoy, e all'industria del Grand-Pressigny. Il Camp-de-Catenoy fu da prima scavato dal Ponthieux, che seppe farvi attente e sagaci osservazioni; quindi dal Capitan, che vi guidò nell'agosto del 1900 il Congresso dell'Associazione Francese per le scienze, e il Congresso preistor. internazionale, ch'era adunato a Parigi.

Si ha uno strato univoco, che offre associata alla ceramica abbondante un'industria litica indubbiamente derivata dalla riduzione delle lame strette. Sono abbondantissimi raschiatoi; alcuni di forma paleolitica, *burins magdaléniens*, come li chiama il Capitan, *tranchet* o frecce *à tranchant latéral*, cuspidi ovali sessili, ritoccate al contorno o alla punta, anch'esse lavorate solo da una faccia. Il Ponthieux raccolse soltanto due cuspidi con lavoro bifacciale, ma dalla superficie del campo e non dallo strato intatto. Non s'incontrò mai l'accetta levigata. Il Capitan giudicò Catenoy una fase primitiva del neolitico, ma più evoluto di Campigny. Il Foujou, nella discussione al Congresso, obiettò che non vedeva alcuna differenza tra l'industria di Catenoy e di Campigny, e quella delle stazioni neolitiche da lui frugate.

Per l'industria del Grand-Pressigny son note le larghe inchieste della Soc. preistor. francese. Oltre più comunicazioni speciali, si hanno gli importanti lavori riassuntivi del Baudouin, del De Saint-Venant, dell'Hué. Sono specialmente caratteristiche di questa industria le lame egregiamente tagliate, di [illegible] e co-

Da quanto ho ricordato, e anche tenuto conto delle ultime vedute geologiche del Boule sulle glaciazioni, le sole d'altronde applicabili nello stato presente delle conoscenze geopaletnologiche, alla spiegazione dei fenomeni della penisola appenninica, lo strato superiore di Grimaldi si sposta verso la fine del quaternario, come l'Issel aveva veduto e sempre sostenuto.

Le discussioni sull'età di quel deposito non furono d'altronde chiuse dopo la pubblicazione delle magnifiche ricerche dei dotti francesi.

Lo stesso Cartailhac ha dovuto ultimamente domandarsi se non debbano al giorno d'oggi considerarsi gli strati di Grimaldi « come una specie di Azilien, « contemporaneo della bella età del renne francese e « succeduto a codesta nell'ovest. Questa ipotesi, già « avanzata dal Breuil, spiegherebbe parecchie cose « *pur portando un contingente di mistero e di questioni* ».

Tali parole dell'insigne paletnologo, indagatore di questi antri, sono assai significative e dimostrano come il suo pensiero sia tutt'altro che sicuro riguardo quei problemi che erano sembrati risolti (¹).

---

lor cera, lame [illegible] grandi e magnifiche, [illegible] da una sola faccia [illegible] qualche [illegible], e il ritocco accuratissimo è sempre [illegible]. [illegible] e una porta traccia di levigazione, [illegible]. Qualche [illegible], qui [illegible] al Camp-de-Catenoy [illegible] ristretto inferiormente a guisa di [illegible]. [illegible] lame o pugnali. [illegible] stretta e [illegible]. Non si hanno dati sufficienti per [illegible] all'industria di queste lame. [illegible] del Grand-Pressigny, [illegible] lontano dai centri di produzione. [illegible] una [illegible] verga da [illegible]. [illegible] les: [illegible] de Saint-Martin-des-[illegible] [illegible] *defensiva* [illegible] Quanto all'età, gli [illegible] a [illegible] parte di queste belle lame [illegible] Venant, che fa uso dei [illegible] fondeva a [illegible] vediamo in queste [illegible] e quelle che si [illegible] in Italia durante l'età [illegible]. Il [illegible] ripostiglio di lame [illegible]. — Ponthieux, *Le camp de Catenoy*, [illegible]. — [illegible] *Grand-Pressigny* [illegible] France, 1914. — [illegible] *du Grand-Pressigny* [illegible] 1910.

(¹) Cfr. la recensione [illegible] *L'Anthropologie*, 1914.

Fu riconosciuto che le celebri sepolture, intorno alle quali s'era levata così ardente polemica, sono state scavate entro una fossa, come La Ferassie, ed è quindi indubitabile la loro recenziorità rispetto allo strato che le contengono.

Ciò è definitivamente acquisito, nè la profondità a cui taluna fu trovata può impressionare poichè nessun dato abbiamo intorno al modo con cui procede il riempimento delle caverne diverso da luogo a luogo e talora diverso in una stessa località.

Già dalle prime discussioni il Pigorini aveva avvertito l'importanza del rito funebre per giudicare l'età del deposito.

Ma non è soltanto il rito in quanto è tale od in quanto esso è spesso identico a quello dei neolitici della Liguria, o in genere della grande civiltà neolitica in senso più largo, che deve essere preso in considerazione; è la stessa oscillazione delle pratiche culturali, le differenze che ai Balzi Rossi si notano tra le varie sepolture, pur non numerose, le quali hanno, a mio avviso, un particolare significato.

Quando il Cartailhac, colpito dalla identità di alcune sepolture del Balzi Rossi con quelle neolitiche della Liguria, concluse che doveva ritenersi che il rito dei neolitici liguri era cominciato in epoca più remota, ci dette una spiegazione troppo semplicista.

Il Verneau e il Cartailhac avevano messo in luce la varietà delle pratiche funebri seguite ai Balzi Rossi, varietà che ci colpisce. Il Cartailhac l'aveva spiegata riconoscendo che quelle sepolture si debbono a tribù differenti, le quali non avevano in quegli antri una stabile abitazione, ma vi si recavano sovratutto per cercarvi l'ultimo riposo ai loro morti, pur sostandovi talora per un certo tempo (1).

Queste sagaci e giuste osservazioni debbono essere completate nel senso che nella successione di quelle sepolture non è possibile affatto riconoscere una graduale evoluzione, ma piuttosto la varia espressione, talvolta più o meno precisa, l'oscillazione di una stessa idea fondamentale. È l'idea del riposo del morto, che è propria delle genti neolitiche, da loro diffusa con le sepolture rannicchiate o sedute. Ed importa notarlo, una tale idea ci appare più chiaramente espressa in taluna delle tombe più antiche, le quali appunto sono identiche a quelle neolitiche che non in qualcuna delle tombe posteriori.

Sono in conclusione le genti paleolitiche, che subiscono l'influsso dei primi contatti della corrente neolitica.

E la concordanza del rito si ha talora nei più minuti particolari, il che non può essere casuale. Così i cadaveri chiusi tra lastre di pietra, come nelle caverne della Liguria. Altre volte la colorazione dello scheletro e la scarnitura, che il Pigorini, per primo, ravvicinò allo stesso rito praticato in Italia dai neolitici (1).

Sotto questo riguardo è importantissimo il fatto della sepoltura duplice inferiore della Caverna dei bambini.

Il Villeneuve aveva creduto che cotesta tomba fosse stata riaperta per il secondo seppellimento, ma

---

(1) Il costume di seppellire i morti rannicchiati poggianti su un fianco o seduti, spetta alla civiltà neolitica, che lo diffuse dal Nordafrica alle penisole apenninica ed iberica all'Europa centrale e settentrionale. Tale costume dura in Francia nell'epoca dei dolmen eretti, all'alba dei metalli, da genti discese da quelle neolitiche; in Italia nei sepolcreti piceni, come in altre regioni, dura fino al primo periodo del ferro.

Qualunque sia la spiegazione di cotesto costume, in cui per primo il Troyon volle vedere un'idea religiosa, è fuori dubbio che esso spetta a genti che avevano la stessa civiltà ed erano dominate dalle stesse idee.

Ecco le diversità dei riti funebri ai Balzi Rossi come fu rilevato dagli stessi eminenti osservatori: — 1. I cadaveri erano talvolta inumati su un antico focolare, che poteva esser lasciato intatto, o si scavava per far posto anche a tre cadaveri deposti parallelamente; — 2. Invece della fossa scavata nel suolo, si potè avere una specie di tomba rudimentale, formata di alcune pietre piantate ritte; — 3. In certi casi le pietre verticali erano sormontate da pietre poste orizzontalmente sopra di esse, per modo da formare come delle piccole ciste incomplete, che non proteggevano che una parte sola del cadevere; — 4. I morti venivano sepolti con tutti i loro ornamenti; — 5. Talora presso di loro si ponevano oggetti usuali, che attestano l'idea di una continuazione della vita; — 6. Spesso i morti erano seppelliti in mezzo a uno strato di ferro oligisto che colorò di rosso sia gli oggetti che gli scheletri; — 7. Altre volte mancava lo strato di perossido di ferro, senza che nulla possa spiegare la ragione di una tale mancanza; — 8. Mentre il Verneau esclude l'idea di uno scarnimento del cadavere prima della sepoltura, tale idea è accettata dal Cartailhac; — 9. Taluni dei cadaveri erano seppelliti distesi, altri sono chiaramente deposti su un fianco, in attitudine ripiegata; — 10. Secondo il Verneau, si avrebbe qualche traccia di incinerazione; il qual rito, per quanto fin'ora si sa, è proprio di età più avanzata.

(1) Pigorini, B. P. I., V, 1879, pag. 174; VI. 1880, pàg. 35; XII, 1886, pag. 192; Congr. internat. préhist. IX, pag. 316. — Per lo stesso rito fuori d'Italia cfr. Colini, B. P. I., XIX, 1893, pag. 248.

ciò non sarebbe stato possibile senza che si spostasse il primo morto, mentre i due ci appaiono disposti perfettamente nello stesso modo.

D'altronde il caso non è unico.

Tombe con due o qualche volta più scheletri rannicchiati, in età neolitica si segnalarono dal Morgan in Egitto, nelle necropoli di Sisileh e di Kawamiel ([1]).

Una tomba con due scheletri rannicchiati è esposta nel Preistorico di Roma. È d'età neolitica e proviene dal fondo « La Pista » presso Fontanella nel comune di Casalromano in provincia di Mantova ([2]).

Non si può per tali casi ammettere altra spiegazione di quella di un sacrificio umano, come pensa il Pigorini.

Sacrifici umani ultimamente apparvero con maggiore evidenza nella necropoli del periodo di transazione dall'età del bronzo a quella del ferro scoperta dal Ghirardini fuori Porta S. Vitale a Bologna. In taluno di quelle tombe, esposte nel Civico di Bologna, l'ossuario con le ceneri del cremato è accompagnato nella stessa fossa, appositamente aperta, da un cadavere rannicchiato sepolto contemporaneamente; con tutta probabilità era il cadavere dello schiavo sacrificato al morto.

Le ricerche antropologiche sembrano confortare l'idea che le genti che diffondevano coi riti funebri, la nuova civiltà, provengano delle coste settentrionali dell'Africa.

Invero la razza negroide di Grimaldi, che il Verneau ha ricostruito sui due scheletri inferiori, assai meglio che come un tipo autoctono si spiega, come pensano il Sergi e il Morselli ([3]) quale un elemento nuovo apparso nella paletnologia d'Europa durante il quaternario superiore.

Elementi negroidi d'altronde erano stati segnalati già prima dagli antropologi nelle caverne liguri ([1]). Inoltre il Verneau ne trovava le tracce nella stessa popolazione odierna della penisola [illegible].

Non recherà allora meraviglia vedere i due negroidi di Grimaldi insieme sepolti con rito riscontrato in Egitto.

Fu ben facile sollevar l'obiezione: come si possono ammettere d'età neolitica o prossima almeno al più largo stanziarsi delle genti neolitiche nel continente europeo quelle tombe in cui non vediamo la ceramica? Parecchie serie considerazioni furon fatte per combattere la obiezione.

Anzi tutto gli stessi indagatori di quelle caverne hanno riconosciuto che la parte più esterna del deposito preistorico, che s'era disposta anteriormente all'entrata delle caverne, andò dispersa da lungo tempo nei grandi lavori di rimaneggiamento di quella località; la ceramica potè essere contenuta, se non negli strati inferiore mousteriani almeno nei superiori, perduti prima dell'esame scientifico delle caverne.

D'altronde quelle tombe spettano, come fu riconosciuto, a tribù mobili, che ivi si recavano soltanto per compiere i loro riti funebri.

Già il Colini ci aveva ricordato che non tutti gli oggetti d'uso eran sepolti nelle tombe, richiamando le osservazioni del Greenwell, che con larga esperienza esaminò le tombe della Gran Bretagna. Questi aveva notato che la scelta degli oggetti nei *round Barrows* era stata così [illegible] da non potersi trarre alcuna conclusione dal contenuto delle sepolture intorno alla diffusione di qualche arma od oggetto d'uso domestico.

« In Italia, avverte il Colini, in alcune tombe del periodo eneolitico si trovarono manufatti di bronzo o di rame e terrecotte, mentre da altre della sua stessa località e regione e della medesima necropoli, uscirono solamente oggetti di pietra. Tuttavia nessuno pensò mai a ammettere che le famiglie, le quali lasciarono le seconde classi di sepolture non

(1) Morgan, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, [illegible] e pag. 137.

(2) Museo Preistorico, Sala XXIX. — L'idea di sacrifici umani appare anche nella necropoli arcaica di S. Vitale presso Bologna, scoperta dal Ghirardini, dove gli scheletri degli inumati accompagnano i cinerari dei cremati, in una stessa tomba.

(3) Sergi, *Europa. Origine dei popoli europei*, etc., capitolo XX, Torino, 1908. — Morselli, *L'uomo secondo la teoria dell'evoluzione*, Torino, 1911, pag. 1042. Il M. richiama anche altre tracce di negroidi africani in Europa. Egli, prescindendo dai sopradetti « negroidi » tende a ravvicinare le sepolture dei Balzi Rossi a quelle delle caverne neolitiche liguri, giudicandole dell'ultima porzione del paleolitico o proneolitico « di antichità non lontanissima » (pag. 1010), mentre i « negroidi » sono per lui di età paleolitica solutreo-maddaleniana.

(1) [illegible] Mem. d. R. Acc. d. Lincei, serie IV, vol. [illegible] — [illegible] B. P. I., XII, 1886, pag. 170.

conoscessero l'uso dei fittili e dei metalli, ma facessero parte di una popolazione diversa dalle prime e vivessero in una fase differente di civiltà, od appartenessero a un'età più antica ». Ed aggiunge opportunamente: « I caratteri di uno strato archeologico non si determinano da ciascuno dei rinvenimenti che lo costituiscono, ma dalle particolarità osservate nell'insieme di essi » (1).

E noi possiamo ora da quanto abbiamo rilevato formarci un'idea più completa di quella *facies*, che ci presenta la ceramica in taluni antri falisci avvalorando così le prime e ormai lontane osservazioni fatte nello strato inferiore della grotta del Diavolo.

Infine, ed è su questa idea, a mio avviso, che dobbiamo fermare l'attenzione, nell'ammettere che le tombe dei Balzi Rossi spettino ai discendenti dei paleolitici per l'influenza della civiltà neolitica, non è affatto necessario pensare ad una contaminazione per diretto contatto, nè che la corrente neolitica giungesse ad un tratto e contemporaneamente in tutti i paesi.

La mobilità delle tribù paleolitiche dovette portarne talune a contatto delle prime ondate delle genti neolitiche: si diffondeva l'idea del rito funebre e nel diffondersi si deformava o si modificava secondo le circostanze di tempo e di luogo.

Le idee han talora maggior mobilità delle cose, del che si potrebbero raccogliere nell'etnografia dei viventi prove singolari e convincenti.

Mi limito a ricordare il caso di taluni popoli polinesiani, cannibali, che furon trovati in possesso di una mitologia compenetrata da un profondo pensiero filosofico in contrasto con la loro misera vita. Cotesto pensiero, proprio come fu constatato, di civiltà evolute, non poteva esser nato presso quelle genti; e con lievi differenze il mito ricorre presso genti lontane, separate dalla immensità del Pacifico (2).

Il Pallary ci ha dato le prove di un commercio in età neolitica fra la regione del Nilo ed il Sahara algerino, il che rende meno straordinaria la presenza di conchiglie del mar Rosso nelle caverne liguri (1).

Nell'attualità, i viaggiatori ci riferiscono esempi della rapidità, che non si sarebbe creduta possibile, con la quale le notizie più impressionanti superano le orride e immense solitudini sahariane (2).

* * *

Il concetto di anticipati movimenti o di reversioni nelle primitive correnti etniche, in taluni periodi di trapasso, è tutt'altro che nuovo e viene sotto un certo rispetto ammesso anche dai più rigidi sistematici.

I De Mortillet, i quali videro nelle industrie paleolitiche studiate sul suolo francese una evoluzione progressiva e ammisero che lo stesso svolgimento si fosse ugualmente compiuto in tutte le regioni, riconobbero nell'*acheuléen* semplicemente un'epoca di transizione tra quella di Chelles e quella di Moustier.

---

(1) Colini, *Scop. paletnol. nelle cav. d. Balzi Rossi*, B. P. I., XIX, 1893, pag. 336 sg.

(2) Ratzel, *Le razze umane*, trad. Lessona, Torino, Un. tip. ed., 1876, vol. II, cap. 15.

(1) Pallary, *Sur une coquille nilotique, utilisée comme pendantif dans le Sahara à l'ep. néolith.* L'Homme préhist. 1906. — Nella regione sahariana si raccolse, nella stazione preistorica di Hassi Retmaia, tra Ouargla e Tassili, una cipraea delle Maldive e un'ascia di nefrite. Rabourdin, *Les âges de pierre du Sahara central*, Bull. Soc. Anthr. 3 serie, t. IV, pag. 115 segg. 1881. — Issel, *Liguria preistorica*, Genova, 1908, pag. 426. — In una staz. neolitica, a sud di Brunswick in Germania, si trovò una conchiglia di *Triton nodiferum*, non fossile, che conteneva parecchie selci ben lavorate. A Bernburg, nell'Anhalt, in una tomba preistorica, si trovarono frammenti di tridacna lavorata. Queste scoperte di conchiglie meridionali od orientali, sembrano legarsi, avverte il Virchow, a quelle delle caverne di Mentone. *Sur un dépôt des temps néolithiques*, etc., L'Anthropologie, 1901, pag. 565 sg. — Per altre notizie sul commercio neolitico cfr. Colini, *Rapporti fra l'Italia e altri paesi europei durante l'età neolitica*, Soc. Romana d'Anthropol. anno X.

(2) Tolgo un interessante esempio dal Diario inedito del dott. Guido Rellini, aggregato allora come tenente medico al Comando della spedizione Miani per l'occupazione del Fezzan. La spedizione, dopo fortunose vicende, occupò la misteriosa e inaccessibile Murzuck, il 3 marzo 1914. Convennero allora dalle loro oasi a rendere omaggio al comandante italiano anche alcuni capi dei bellicosi e indomiti Tibbu e Tuareg, tra lo stupore e il terrore degli abitanti di Murzuck. Si decise di inviare cotesti capi ad ossequiare il Governatore a Tripoli e la decisione fu rapidamente attuata. La carovana era montata su tre autocarri che non potevano percorrere più di cento chilom. in media giornaliera. Con grande sorpresa degli ufficiali italiani che guidavano la scorta, e benchè le tappe fossero stabilite volta per volta, s'incontrarono sempre ai nodi carovanieri, capi minori venuti da lontano a rendere omaggio ai Tuareg. I meharisti sahariani, i cui più forti campioni si trovano appunto tra i Tuareg, percorrono distanze giornaliere di 100-120 kilom., per più giorni di seguito, all'ambio, per lo più in due tappe sulle 24h con breve intervallo tra la prima e la seconda tappa. Elementi scelti e allenati, in condizioni climatiche favorevoli, possono coprire distanze di gran lunga maggiori.

In quell'età essi videro un « *mélange* » tra i perfetti amigdaloidi e le pietre tagliate di Moustier (1).

Una tale mescolanza in Italia si avvera in epoca più avanzata, e ciò trova una spiegazione nella distribuzione geografica delle due industrie diverse nella penisola appenninica.

Ma anche in Francia una mescolanza si verificò dopo l'epoca *acheuléenne*. Invero, alla base dell'aurignacen si ripete l'associazione tra gli amigdaloidi e l'industria *aurignacienne* che per la maggior parte dei dotti francesi spetta a una gente affatto nuova.

Interversione e ricorrenze ammette il Breuil al cominciare del paleolitico superiore.

Tra il grande ciclo *chelleo-mousterien* e il paleolitico superiore che s'inizia con l'arrivo degli *Aurignaciens*, secondo lui più probabilmente dall'Africa, il Breuil vede una profonda differenza che giustifica la parola di « archeolitico » con la quale il Morgan staccò tutte le industrie che vanno dal *moustérien* allo stanziarsi dei paleolitici pastori e agricoltori (2).

Ma un maggior significato hanno per me i fenomeni che il Breuil vede nel paleolitico finale (3).

Si stende allora tutta una lunga teoria di stazioni, che riempie l'antico « hiatus » e collega il *magdalenien* superiore al neolitico.

Il termine più antico sarebbe l'*azilien* coi suoi piatti arpioni, disteso dai Pirenei ai Cantabridi, alla Dordogna. Il *tardenoisien*, coi suoi trapezi è il termine ultimo in Europa prossimo agli strati *pre-campigniens*. Nel Belgio, i tipi di selci tardenoisiane a trapezio stanno nelle capanne neolitiche; nella Spagna essi sono neolitici ed eneolitici come in Italia.

Il Breuil ferma la sua attenzione sulle industrie microlitiche *azilio-tardenoisiennes*, le quali dimostrano che vi furono diversi focolari distinti in cui apparve l'armamentario microlitico, gli uni legati al paleolitico superiore, sorto dall'*aurignacen* attardato o *capsien*, gli altri legati alla prima parte del neolitico.

Il Breuil ne deduce per l'Europa occidentale, una successione cronologica delle industrie microlitiche e geometriche, che rappresentano i fatti successivi, ma ravvicinati, delle invasioni neolitiche che da varie parti sopravvenivano e cacciavano davanti a sè le popolazioni, che avevano prodotto codesti utensili.

La stratigrafia dei depositi *azilio-tardenoisiens* è per vero assai mal sicura. Si distinguono talora stazioni che presentavano solo lievi differenze, per contro, per indirette ragioni, si considerarono sincrone stazioni lontane di diverse facies.

Ma il concetto dei movimenti delle tribù e delle correnti etniche che si formarono sul finire del paleolitico, pel sopravvenire da diverse direzioni delle genti neolitiche, può bene applicarsi alla spiegazione dei fenomeni avveratisi allora nella penisola appenninica.

Da quanto ho esposto, risulta che anche nel pensiero degli scrittori più inclini alle idee sistematiche, il trapasso dall'una all'altra delle grandi ere che son come le tappe del faticoso lavoro umano, si compie traverso periodi neutri, durante i quali si accostano e reagiscono due diverse umanità: una umanità stagnante, come direbbe con felice espressione il Ratzel, e una umanità progrediente.

Il giudizio sull'età dello strato diffuso nella penisola appennica, che possiamo dire di Grimaldi, deve in conclusione poggiare su questi dati fondamentali;

1° posizione stratigrafica affatto diversa da quella dell'*aurignacien* francese;

2° differenza della cultura, attestata specialmente dall'assenza delle manifestazioni artistiche;

3° presenza di tipi litici identici a quelli neolitici;

4° evoluzione di taluni strumenti, quali raschiatoi e cuspidi peduncolate che appartengono all'età neolitica;

5° persistenza in quest'ultima età della tecnica di lavoro che più chiaramente si può studiare in quello strato;

6° presenza della ceramica nei depositi falisci e nello strato più basso della grotta del Diavolo;

7° riti funebri dei Balzi Rossi dimostranti non già l'evoluzione progressiva di un'idea, ma l'assimilazione della idea fondamentale che spetta ai neolitici;

(1) De Mortillet, *La préhistoire*, pag. 241.

(2) Morgan, *Recherches sur les origines de l'Egypte*. — Tacker (*Science Progrès*, 1913, ottobre) ha staccato, col nome di *protolitico*, la parte più antica del paleolitico, cioè Chelleo Moustier dal *deuterolitico*, cioè l'era dell'*H. sapiens*, in cui egli comprende l'aurignaciano.

(3) Breuil, *Les subdivisions* etc., l. c. pag. 216 sg.

8° ripetizione degli stessi fenomeni nel Belgio dove pure la civiltà neolitica ci si presenta cogli stessi caratteri che in Italia.

Lo strato di Grimaldi appartiene ad un periodo di transizione i cui limiti non si potrebbero definire e che in certo senso potrebbe dirsi coll'Issel « miolitico ». Esso probabilmente corrisponde allo strato di Talamone, come a quello inferiore di alcuni antri falisci, e di Romanelli, mentre il secondo strato degli antri falisci insieme con quello inferiore della Grotta del Diavolo presentano la seconda facies, in cui la stessa industria litica si continua, ma si affaccia la ceramica. Ma, s'intenda bene, io sono affatto lontano dal credere ad una trasformazione della civiltà paleolitica nella neolitica, che nulla autorizza a ritenere compiutasi sul territorio europeo (1).

Quei tempi videro gli ultimi paleolitici, accantonati in alcuni distretti continuare le loro tradizionali industrie, mentre ormai si estinguevano quasi tutte le grandi belve cui essi avevano conteso la vita. Videro l'arrivo vieppiù incalzantesi delle genti neolitiche; videro prodursi qua e là reazioni culturali, che determinavano altrettante facies, più o meno diverse della civiltà primitiva, finchè il beneficio della nuova civiltà non si distendeva quasi ovunque, più omogeneo. Fermentava nel mondo paleolitico il lievito della civiltà neolitica (2).

Certo una simile concezione ci presenta la gravità dei problemi da considerare e la difficoltà di pronunziar giudizi dovendosi accompagnare la paziente analisi con una visione sintetica.

Ma in natura, nei fenomeni biologici in specie, talora si attuano condizioni in apparenza contrarie. « *Partout*, dice egregiamente il Breuil, *la réalité est « plus complexe qu'un premier coup d'oeil ne le « faisait croire, et malgrè je ne sais quelle harmonie « d'ensemble entre les évolutions particulières qui « contribue à masquer leur autonomie* ».

« *Ainsi comme dans les études paléontologiques* », son pure parole del Breuil che mi piace riprodurre, « *la filogenie des industries oblige à admettre con- « stantement des multiples racines · aucune des civi « lisatiòns qui se sont développées dans notre Europe « occidentale ne peut se dire autochtone au sens plein « du mot, toutes ont des racines dans les continents « voisins, où les premiers stades ont subi une évo- « lution souvent encore ignorée* » (1).

Pertanto, io sono tra quelli che credono non potersi parlare di una evoluzione unica e progressiva della civiltà primitiva, nè potersi avere uno schema cronologico unico e applicabile indifferentemente a tutte le regioni (2).

---

(1) Issel chiamò « miolitica » l'età « che si riferisce all'ultima fase dei tempi plistocenici » in cui, per quanto riguarda l'industria, la pietra era ancora levigata soltanto con la scheggiatura. Il Verneau trovò felice questa parola e con Hervé credette che essa corrispondesse all'espressione di « mesolitica » con cui in Francia si indicò già l'età intermedia tra l'età della pietra scheggiata e quella della pietra levigata. Come appare dal testo, io ho alquanto esteso il significato del vocabolo *miolitico*, ma in perfetta analogia con i concetti dell'Issel, il quale vede in parte contemporanee quelle industrie che altri considera esclusivamente successive. Già il Mochi aveva creduto convenisse rimettere in uso il *miolitico* di Issel per indicare il complesso delle ultime industrie italiane paleolitiche. Egli ascrisse allora ad uno stesso orizzonte del quaternario superiore: Talamone, Terra d'Otranto, Sicilia (stazione di Termini Imerese) e lo strato medio dei Balzi Rossi. Poi il M. passò ad altre idee. Issel, *N. Antologia*, ser. II, vol. X, pag. 337 sg.; XI, pp. 266, 273 sg.). — Id., B. P. I., XIX, pag. 86. — Verneau, *Bull. d. la soc. d'anthr. d. Paris*, ser. 4ª, pag. 571. — Mochi, *L'industria litica della grotta di Golino*, ecc., Arch. p. l'Antropol. e l'Etnol., 1911, pag. 185. — Id., loc. cit., 1912, fasc. 4. — Id., *Congrès internal. d'anthr. et d'archéol. preist.* Genève, 1912, pag. 274, 5.

(2) Così il Morgan credette che le evoluzioni industriali fossero state per la più parte parallele e simultanee dall'aurignaciano presolutreano fino al campignano (*Les premières civilis.*, pag. 140). D'altro canto, fin dai suoi tempi il Gastaldi avvertiva che la divisione dell'età della pietra in periodo archeolitico, come allora si diceva, e in per. neolitico « in Italia non è sempre applicabile ».

(1) Breuil, *Les subdivisions*, etc. l. c.

(2) In rapporto alle idee qui esposte, accennerò che la questione tanto dibattuta dell'industria *campignienne* può forse considerarsi sotto un nuovo aspetto. È noto che la maggior parte degli autori vi volle vedere il trapasso dal paleolitico al neolitico. Per la Francia, Catenoy sarebbe secondo il Capitan una fase primitiva del neolitico, ma più evoluta di Campigny, mentre l'industria del Grand-Pressigny rappresenterebbe una fase ancora posteriore. Tra gli oppositori, il Fouju che aveva assistito agli scavi delle capanne di Campigny considerò il *campignien* come una fase locale, anzi non vide alcuna differenza tra l'industria di Campigny o di Catenoy e quella delle stazioni neolitiche da lui frugate. Per me, ha soprattutto valore l'osservazione del Capitan che cioè la *grosse question* del passaggio dal paleolitico al neolitico debba esser risoluta in modo diverso, secondo le regioni. Salmon, D'Ault du Mesnil et Capitan, *Le Campignien*, Rev. de l'Ec. d'Anthrop. 1898. — Capitan, *Passage du paléolit. au néolith.*, Congr. intern., 1900. — Fouju, Bull. Soc. Prehist. de France, I, pag. 105. — Più di recente il Battaglia ha ripreso in diligente analisi, con novità di vedute, la questione del *campignien* in Italia. Egli considera cotesta civiltà come contemporanea a quella neolitica, ma la prima in certe contrade si mantenne indifferenziata anche quando la civiltà neolitica, sotto

Le classificazioni e gli schemi, strumenti utilissimi di lavoro, resteranno sempre artificiali prodotti del nostro pensiero, tanto più artificiali, quanto maggiore il numero delle suddivisioni, quanto più indeclinabili ne crederemo i termini.

Mi son trovato nella necessità di toccare questioni generali. Ma non ho inteso, nè intendo insistere nell'apparato dottrinale. Altri potrà dissentire dalle idee che mi son sembrate meglio in armonia coi dati che oggi possediamo e svolgentisi secondo un ordine logico.

Resterà indistruttibile un fatto che le ricerche ulteriori, non ne dubito, confermeranno. E cioè che nel territorio falisco si ha un lembo dello strato legato a quello superiore di Grimaldi: in esso si innesta, a un tratto, la corrente neolitica.

∴

Mentre questo scritto vien pubblicato, la famiglia dei paletnologi italiani è in lutto per la scomparsa di Gius. Angelo Colini. Alla memoria dell'illustre e caro amico mando un commosso saluto offrendo, tenue omaggio, queste modeste pagine.

Ugo Rellini

impulsi esteriori, si trasformava in quella eneolitica e, in talune regioni, come nelle Marche, anche nella seguente epoca dei metalli. Il B. spiega la presenza di forme estranee entro i giacimenti campigniani per i contatti avvenuti fra queste famiglie e quelle coeve che si movevano entro un ciclo di coltura diversa. Anche per il B. l'industria *campignana* rappresenta un'ulteriore fase evolutiva delle industrie proprie del paleolitico inferiore, ma tende a vedere questa evoluzione iniziata, di fuori d'Italia, forse in Egitto o lungo le coste dell'Asia meridionale. Il Colini aveva veduto a Macchia a Mare sul Gargano una stazione dell'antico neolitico, quando gli stromenti levigati erano rari, ma dovuta

ai discendenti delle famiglie [illegible]. [illegible] lavorarono il caratteristico [illegible]. Il Colini pose in rilievo l'osservazione del [illegible] cee delle cuspidi per le [illegible] in corrispondenza dei fatti [illegible] delle Prealpi veronesi. Per [illegible] che si compieva in territorio [illegible] parte [illegible] all'[illegible] *parte del dott. C. R*[illegible], pag. 1[illegible] *Sul livello* [illegible] *delle Prealpi veronesi*, Verona, 1917

POSTILLA

Sulle stipi votive nelle cavernette falische.

Per cortese invito del prof. Rellini aggiungo due parole alla sua relazione sull'esplorazione da lui compiuta nella caverna detta « della Stipe » sul Fosso dell'Acqua Santa e in quella detta « dell'Acqua » sotto il piano di S. Lucia, e ciò a proposito delle stipi di età romana che egli vi rinvenne.

Anzitutto bisogna separare la suppellettile in terracotta dalle monete. Queste sono tre, due rinvenute nella Caverna dell'Acqua e una in quella della Stipe. Le due prime sono dell'imperatore Filippo, e cioè un piccolo bronzo con l'*aequitas Augusti* (1) e un grande bronzo con l'*adventus Augusti* (2); la terza è dell'imperatore Gordiano il Pio. Trattasi quindi di monete quasi coeve e precisamente del III secolo dell'èra volgare; e dobbiamo considerarle trovamenti sporadici, perchè, come vedremo, tutto il rimanente del trovamento risale invece al periodo tra il III e il I sec. av. Cr.

Di tali umili oggetti non occore dare un elenco particolareggiato; basti ricordare:

A) Caverna della Stipe:

a) grande quantità di ollette di rozza terra giallastra, alcune verniciate rosse, alte da un massimo di 25 a un minimo di 10 cm. Furono rinvenute quasi tutte in ottimo stato di conservazione, piene di terra, senza traccia della sostanza che certamente contenevano e che, come giustamente osserva il Rellini, fu probabilmente latte o altro prodotto liquido campestre. Molte di tali ollette portano un coperchio conico, con pomo schiacciato alla sommità;

b) due tazze a calotta, con vernice rossa;

c) coppa di terra, verniciata di nero, della tecnica detta « etrusco-campana »;

d) resti di due altre coppe più piccole, della stessa tecnica;

e) altra coppetta di terra verniciata di rosso;

f) frammenti di due poculi di finissima argilla figulina;

g) statua fittile, un po' inferiore al vero, di bimbo seduto in terra, ricordata dal Rellini a pag. 20; la testa, trovata vicino, gli apparteneva certamente. Veste una tunica che tutto lo ricopre;

h) frammenti di parecchie statuette di bambini fasciati, una delle quali fu rinvenuta appoggiata alla parete di fondo della grotta;

i) due teste virili dimidiate di fine argilla gialla;

k) testa di personaggio virile;

l) frammenti di due facce di donna nimbate;

m) numerosi piedi con suole di sandalo, uno dei quali con la parte inferiore della gamba dal ginocchio in giù;

n) frammenti di mani;

o) una mammella;

p) un membro virile;

q) un oggettino a forma amigdolare, lungo 16 millimetri, un po' ristretto ad un'estremità, per accennare l'ansa, con superficie superiore leggermente concava; dal confronto con oggetti simili di altre stipi e specialmente di quella del tempio di Ercole Vincitore in Tivoli, si rileva essere un esempio dell'ultimo stadio di semplificazione e di stilizzazione di un vasetto votivo;

r) una figurina virile ammantata, a bassorilievo, forse « applique » di un vaso.

---

(1) Cohen, *Mon. Imp.*, V, pag. 96, n. 11.
(2) Cohen, op. cit., V, pag. 95, n. 6.

B) Caverna « dell'Acqua »:

a) gran quantità di olle di terracotta, alcune assai grandi, di oinochoe e vassoi;

b) piedi votivi;

c) alcune lampade di età repubblicana, senza bollo;

d) frammenti di un poculum di argilla figulina.

Le due stipi, sebbene di assai diversa ricchezza, appaiono coeve, omogenee e facilmente databili, sia per la tecnica delle varie figure o parti del corpo umano, sia per la ceramica, nella quale compariscono esempi di quella detta etrusco-campana, insieme con quei caratteristici vasetti di argilla figulina finissima, che sono tipici del periodo di passaggio tra la suddetta ceramica e quella aretina (1).

Con questi ultimi vasetti ben si associa il tipo delle lucerne. L'insieme quindi sta tra il III ed il I sec. av. Cr.

I tipi dei vari ex-voto non si discostano da quelli numerosissimi di tale età. Basti ricordare la seconda stipe del tempio di Satricum (2); quella della macchia Bottacci, pure di quella località (3); quella di Vignale presso Civita Castellana (4); ma specialmente quella rinvenuta presso il tempio di Giunone Curite, pure a Civita Castellana (5). Quest'ultimo scavo è per noi particolarmente notevole, perchè presenta un caso analogo al nostro. Dalle relazioni del Gamurrini (6) si deduce infatti che anche tale stipe si rinvenne lungo il Rio Maggiore in una grotta nel cui strato inferiore erano alcuni oggetti litici. Abbiamo dunque un altro caso di stipe votiva in una caverna che risulterebbe frequentata in età preistorica, e ne possiamo dedurre che, nella regione Falisca, negli ultimi tempi della Repubblica, esistette un culto in grotte, sôrto certamente in modo del tutto indipendente dall'uso al quale tali grotte erano servite in età preistorica, uso ormai da secoli dimenticato e i cui resti erano ben nascosti nel terreno.

Questo culto deve essere stato tributato a quelle umili divinità salutari che erano adorate nelle campagne e che poi si identificarono con le Ninfe. Il culto delle Ninfe è accertato nel mondo greco-romano, non solo presso le fonti; ma anche nelle grotte (1). In Grecia ciò appare in uno dei tipi più caratteristici di bassorilievi votivi attici del IV sec., dove le Ninfe sono rappresentate in una grotta insieme con Hermes, Acheloos e Pan. Nella grotta di Parnes, in Attica, furono poi rinvenuti in grande quantità oggetti votivi (2), vasi e lampade di terra cotta. In Italia il culto, che s'identificò con quello di vecchie divinità indigene, fu fiorente ed egualmente non ebbe templi o simulacri, e i *donaria* votivi erano posti presso le fonti o sugli alberi. Perciò tali Ninfe furono dette *medicae*, *salutares*, *salutiferae* e furono quelle dell'acqua e specialmente di acque termali. Non mi pare perciò arrischiata l'ipotesi di ritrovare le condizioni di un culto del genere nelle cavernette esplorate dal prof. Rellini, quando si pensi che in quella « dell'Acqua » esiste una sorgente, e in quella « della Stipe » si osserva a sinistra un conicolo scavato dall'acqua, mentre, per di più, essa trovasi in un fosso detto « dell'Acqua Santa » che, insieme col culto moderno dell'acqua di una caverna ricordata dal Rellini (pag. 15), potrebbe essere sopravvivenza di lontane tradizioni. Di questo culto sono testimonianza le olle, i vasi in generale e le lucerne; mentre gli ex voto sono ricordi di guarigioni invocate da qualche umile famiglia delle vicinanze, che aveva in quelle grotte i santuari delle divinità più familiari, alle quali si poteva ricorrere in caso di malattia.

G. Q. Giglioli.

(1) Vedi Pellegrini, in *Not. scavi*, an. 1903, pag. 206 e la mia relazione sulla necropoli di Rignano Flaminio in *Not. scavi*, an. 1914, pag. 280.

(2) Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, pag. 301.

(3) Della Seta, op. cit., pag. 318.

(4) Della Seta, op. cit., pag. 185.

(5) Della Seta, op. cit., pag. 200.

(6) *Notizie degli scavi*, an. 1887, pag. 102.

(1) Art. *Nymphae* nel Dict. [illegible] e nel *Lexicon* del Roscher.

(2) Curtius e Kaupert, *Karten von Attika* VII-VIII pag. 11.

INDICI

della Memoria di Ugo Rellini: *Cavernette e ripari preistorici nell'Agro falisco.*

I.

INDICE DEI CAPITOLI

		pag.
PARTE PRIMA: *Lo strato falisco dell'età della pietra*		5
Capitolo I.	La regione	id.
» II.	Le ricerche in territorio di Corchiano	9
» III.	L'industria litica:	
	A) Oggetti di tecnica *moustérienne*	20
	B) Armamentario normale	27
	C) Armamentario microlitico	50
	D) Cuspidi a due alette	51
» IV.	L'industria ossea e la fauna	id.
» V.	La ceramica:	
	A) Ceramica dell'età della pietra	58
	B) Ceramica di età eneolitica (?)	61
	C) Ceramica dell'età del bronzo	64
	D) Ceramica dell'età del ferro	80
» VI.	Le ricerche nel territorio di Civita Castellana	81
» VII.	Di altre ricerche. Conclusione sui depositi esaminati	108
» VIII.	Vestigia neolitiche sporadiche	110
PARTE SECONDA: *Raffronti e conclusioni generali*		121
Capitolo I.	Sui caratteri generali dell'industria litica falisca	14
» II.	Sui depositi affini	132
» III.	Sulle persistenze musteriane	140
» IV.	Sull'età dello strato di Grimaldi. — Conclusione	147
POSTILLA: *Sulle stipi votive nelle cavernette falische*, di G. Q. Giglioli		171

II.

INDICE DELLE FIGURE NEL TESTO

Fig. 1.	Cavernetta della Stipe sul fosso dell'Acqua Santa	10
» 2.	Oggetti di tecnica *moustérienne*	26
» 3.	Coltello puntuto a taglio curvo	33
» 4.	Spatolette silicee (Corchiano)	35
» 5.	Id. id. (Alba)	id.

PAG.

Fig. 6. Cuspidi *pseudo-solutréennes* 37
» 7. Cuspide a codolo 39
» 8. Evoluzione dei raschiatoi corti negli antri falisci . . . . . 42 e 124 nota 1
» 9. Cuspidi peduncolate della caverna della Stipe 51
» 10. Grande lama arcuata di Castel S. Elia 114
» 11. Pugnale di Fiano 116
» 12. Pugnale del Soratte. 112
» 13. Vaso a collo 58
» 14. Coccio a pizzicature 59
» 15. Coccio intaccato . . . . . id.
» 16. Coccio rozzissimo con ansa. 60
» 17. Olla rozza 61
» 18. Ceramica nero-lucida 65
» 19. Id. id. 62
» 20. Ansa di grande vaso 66
» 21 e 22. Grandissimo tegame 67
» 23. Ceramica a cordoni applicati 68
» 24. Id. id. id. . . . . id.
» 25. Id. id. id. . . . . id.
» 26. Coccio decorato a stecco. 70
» 27. Ceramica mammillata. 68
» 28. Coccio nero-lucido con spirale 74
» 29. Ceramica con festoni modellati 71
» 30. Olletta con festoni modellati. . . . . id.
» 31. Coccio nero-lucido inciso. . . . . 99 nota 1
» 32. Coccio nero-lucido con spirale . . . . . 98 nota 2
» 33. Amuleto (?) della caverna dell'Acqua 77
» 34. Amuleto (?) di Sanseverino Marche 79

III.

INDICE DELLE TAVOLE.

Tav. I-III. Industria litica delle cavernette falische 25-51
» IV. Industria ossea delle cavernette falische 51-58

DALLE CAVERNETTE DI COPLIANO

DALLE CAVERNETTE DI CORCHIANO

DALLE CAVERNETTE DI CORCHIANO

DALLE CAVERNETTE DI CORCHIANO

BASSORILIEVI IN MARMO

TROVATI FRA I RUDERI DI UNA VILLA ROMANA

IN CONTRADA VILLAZZANO (SORRENTO)

Il complesso di sculture, che qui si illustra, fu rinvenuto in uno degli angoli più incantevoli della costa sorrentina, e precisamente in contrada Villazzano, sulla strada che da Sorrento conduce a Massalubrense. Tra il capo di Sorrento e la punta della Campanella una serie ininterrotta di punte sporge sul mare. Fra tutte emerge per la sua ampia spianata la punta di Massa, che si protende nella parte centrale a guisa di terrazza spaziosa. Sulla sua sommità sorge la villa di proprietà del comm. Tommaso Astarita e verso il mare degrada il terreno coltivato a vigna e ad agrumi. Una grande quantità di ruderi di età romana in « opus reticulatum », dove sporgenti, dove appena affioranti sul suolo, copre tutta la collina, e, a poca distanza dalla spiaggia, presso una breve insenatura, piccolo porto naturale, noto appunto col nome di Portigliono, praticandosi alcuni lavori per estrazione di materiali da servire all'industria siderurgica, fu casualmente messo allo scoperto un notevole gruppo di rovine. Gli scavi, condotti sul luogo da questa soprintendenza per la durata di circa un mese, dettero ottimi risultati per la grandiosità e la ricchezza degli ambienti che si rinvennero e più ancora per il trovamento di una serie di preziosi rilievi.

In relazione appunto a queste importanti sculture, che qui mi propongo di illustrare, descriverò brevemente i luoghi dove furono rinvenute e accennerò alle questioni topografiche che ad essi si legano. (Pianta alla fig. 1).

Un'ampia scalinata marmorea (*a*), di m. 9,50 × 3, conduce ad una sala (*b*), di m. 20 × 7,80, (fig. 2), intorno alle cui pareti corre un zoccolo di marmo alto 30 cm. Nella parete, alla destra di chi vi scende, sono praticate due grandi nicchie (*c*, *c'*), che contenevano forse delle statue, e in una è rimasto il ripiano marmoreo. Davanti ad esse sorgeva un cilindro di tufo, alto poco più di un metro, che originariamente doveva essere rivestito di marmo. Due canali, l'uno fittile e l'altro di piombo, attraversano sotto il pavimento questa sala. Nello scavo della sala si trovarono tre rilievi ornamentali che servivano a decorarne le pareti. Nella parete che sta di fronte a quella in cui sono praticate le nicchie, fu scoperto, in stato frammentario, un rilievo colla scena del trionfo di Bacco; e, quasi dirimpetto a questo, addossato alla parete opposta, un altro rilievo rotto in cinque pezzi, ma completo, rappresentante un sacrificio a Diana. Un terzo rilievo con una « teoria » di Satiri che si avviano verso un'ara, fu trovato al ridosso del muro che separa questa sala da una stanza adiacente.

Infatti, a destra di chi guardi le nicchie, si aprono nella sala due porte (*d*, *d'*); una conduce alla scalone, l'altra ad una stanza (*e*), che misura m. 9,50 × 3,80, (fig. 3), dove si trovarono molte finissime lastrine marmoree, varie per forma e per colore, che coprivano il pavimento; alcune, che facevano parte di un lavoro di intarsio, con elementi ornamentali come

dischi e cerchi ed elementi vegetali come pigne di marmo rosso con squame graffite e foglie lanceolate di marmo verde di varia grandezza. In questa stanza si rinvenne un frammento di un quarto rilievo e precisamente l'angolo destro del fregio con pochi resti della tavola interna. Sulle pareti si notano residui di pittura a fasce rosse, gialle e azzurre, che dovevano circondare dei grandi riquadri, e tracce assai più scarse dello stesso genere di pittura si vedono anche nella grande sala.

Nello scavo si scopersero inoltre un bellissimo capitello di marmo e un pezzo di trabeazione, di stile simile al capitello, che nel rovescio porta scolpito un motivo di fregio eguale a quello dei rilievi già ricordati e una figura fluviale.

Nella sala maggiore, al termine della parete dove sono le nicchie, si eleva un interessante sistema di scale. Una (*f*), dopo pochi gradini, mette in un lungo corridoio (*g*), in fondo al quale si vede un'altra scala non ancora del tutto sgombrata: poi diventa gemina e, interrotta ogni tanto da brevi pianerottoli o ripiani, conduceva a un piano superiore, dove l'edificio doveva avere un maggiore sviluppo.

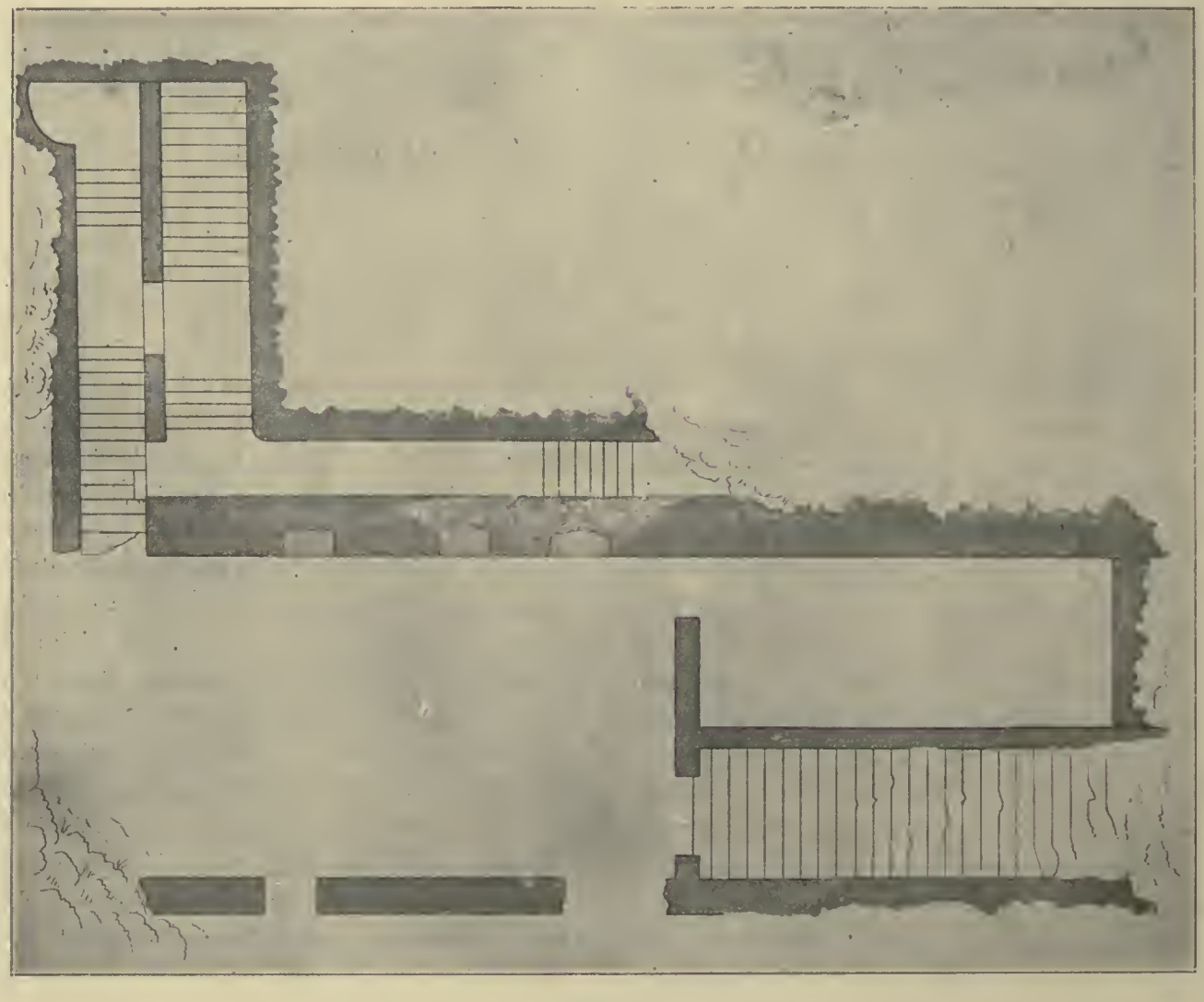


Fig. 1.

Una fortunata circostanza consente di identificare con grande probabilità questi ruderi, solenni sia per quanto ne è apparso sinora, sia per quello che uno scavo sistematico permetterebbe senza dubbio di mettere in luce.

Nel secondo libro delle sue Selve, e precisamente nella Selva seconda, Stazio celebra la villa dell'amico

Pollio Felice, che occupava largo spazio dal capo di Sorrento alla punta su cui sorgeva il Tempio della Tirrena Minerva. La chiara ubicazione data alla villa dal poeta ha già da tempo permesso di rintracciare nei notevoli ruderi, resti di templi, di bagni, di terme, che coprono quel tratto della costa, i luoghi che egli descrive nei suoi versi (1). E il ricordo del nome di Pollio rimane tuttora nella lunga e piana striscia di sabbia, antico stadio dei ginochi, che sta tra la punta della Calcarella e il Portiglione, detta Marina di Puolo.

I bagni si identificano con quelli importantissimi che coprono il capo di Sorrento (2). Del tempio di Ercole e di quello di Nettuno si trovano i resti nel tratto che va dalla punta della Calcarella, la breve sporgenza ora molto corrosa dai flutti che sta tra il capo di Sorrento e quello di Massa, alla Marina di Puolo; e sulla punta della Calcarella il Beloch crede dovesse sorgere la « domus » principale, perchè il panorama da essa visibile, come Stazio lo descrive (v. 3 e v. 75 sgg.), esclude la vista dell'isola di Capri, che domina invece l'orizzonte nel lato orientale del capo di Massa.

Fig. 2.

Alla villa di Pollio, e forse alla « domus » principale, perchè nel tratto della collina di Massa che guarda il Portiglione il panorama è precisamente quello descritto da Stazio, e cioè: il golfo di Pozzuoli col capo Miseno, le isole di Nisida, Procida e Ischia, il tempio di Afrodite Euploia dove è oggi Pizzofalcone, l'isoletta di Megaride dove è ora il

(1) Beloch, *Campanien*, 1890, pag. 269 sgg., tav. X.

(2) Beloch, pag. 271. Invece Vollmer, *Silvarum libri Arsy. und erkl.* pp. 338-39, li localizza alla Marina di Puolo.

Castel dell'Uovo, il Limon, la casa napoletana di Pollio posta sulla collina di Posillipo (1), e infine tutta la città di Napoli, mentre Capri, non ricordata da Stazio, è visibile solo a chi faccia il giro del capo di Massa nel suo lato di oriente, dovevano appartenere i ruderi che qui ho descritti.

Ma, ad esaurire tali questioni topografiche, sarebbe necessario uno scavo completo e sistematico di quasi tutta la collina. Basti averle sommariamente accennate, per determinare l'ambiente dove furono rinvenute le sculture che qui si descrivono.

***

E comincerò dal *bassorilievo* che ci è giunto completo: quello *rappresentante un sacrificio a Diana* (tav. I).

Esso misura m. 1,74 di lunghezza per m. 1,30 di altezza ed ha lo spessore di m. 0,07. La cornice, che chiude intorno la rappresentazione, consta di uno stretto listello e di una fascia larga m. 0,21, cinta da un bordo liscio solo nei lati brevi. Sul fondo ribassato della fascia è scolpito a bassorilievo un ornato a grandi volute di rami e foglie di acanto. La cornice evidentemente era stata fatta per un rilievo che doveva esser posto per lungo e non per largo, perchè, in una scultura tanto accurata, mi sembrerebbe difficile pensare ad una così strana trascuranza dell'artista, ed il lato inferiore è precisamente quello di dritta. Nel mezzo di questo, sta il cespuglio di foglie da cui partono le volute che recano nel centro una rosa aperta a cinque foglie, e da esse si dirama uno stelo che va a terminare nell'angolo con un bocciolo. Le due fasce lunghe hanno nel centro una rosa aperta ed in ciascuno dei lati un bocciolo ed una rosa vista di scorcio; la fascia superiore una rosa aperta ed un bocciolo per ogni lato e nel mezzo il noto ornato di foglie di acanto, stilizzate in forma di due aplustri affrontati.

Quasi nel centro della rappresentazione, sta una aretta quadrangolare su cui arde la fiamma, nel mezzo della quale è posta una pigna, e a destra e a sinistra dell'ara si vedono due gruppi di figure.

A sinistra sta il sacerdote in atto di sacrificare e dietro avanzano due giovani offerenti; dall'altro lato sta seduta la dea e, dietro di lei, due uomini, di età più matura, assistono alla scena e parlano fra loro. Il sacerdote porge a Diana colla sinistra, su cui porta la « mappa » o « mantela », una patera, coll'orlo cordonato, piena di frutta, e coll'altra mano, sull'ara, fa una libazione. Il suo sguardo, acuto e penetrante, è fisso alla dea, benchè temperato da un'ombra di familiare riverenza. Veste una tunica cinta assai in alto, sotto l'apoptygma che copre il petto, come mostra l'andamento delle pieghe; il corpo, dalle ginocchia in giù, è nascosto dall'ara. Il primo offerente, semplice e rozzo nelle movenze, col volto sparso di barba nascente un poco abbassato e lo sguardo rivolto a Diana in atto di modesta e compunta venerazione, tiene un cinghiale per le zampe posteriori e il « culter », che gli pende da una tracolla sul fianco, mostra come egli si appresti al sacrificio. Veste una corta tunica senza maniche, rimboccata sotto la vita.

Il secondo avanza a gran passi, sotto il peso di un sacco attorto di corde che porta sulla spalla destra, e nell'altra mano reca la offerta di una piccola lepre. Indossa anch'egli la tunica, come il compagno, ma, per meglio reggere alla fatica, ha denudato il lato destro del petto. Il volto giovanile ha appena un'ombra di peluria al sommo della gota, e lo sguardo, umilmente fisso alla dea, prega che il dono le riesca bene accetto.

Calzano entrambi forti scarpe munite di grosse suole chiodate (2), del tipo del « calceus », tagliate però sul davanti nel senso della lunghezza e colla fessura chiusa da corregge strettamente allacciate o annodate alla sommità, perchè lo stivale aderisca al piede completamente (2). Alla altezza del collo del

(1) La ubicazione di questa villa sulla collina di Posillipo, e propriamente nella località detta « montagna spaccata », spetta al Sogliano in *Tabella Opisthographa*, estratto dal vol. in onore di Mons. Galante.

(1) Marquardt, *La vie privée des Romains*, II, pag. 240, « Mentionnons enfin les lourdes bottes des chasseurs.... aux semelles plantées d'enormes clous = clavi caligares. V. Plin. *H. N.* IX, 69; Ed. Diocl. IX, 5, 6 e 10. Ioseph. *B. Iud*, VI, 1, 8 ».

(2) Marquardt, loc. cit., nota 5: « Hautes bottes à lacets des chasseurs ». Per la descrizione delle quali è assai notevole il passo di Galeno, vol. XVIII, 1, pag. 682 K.: Arcte autem complecti pedem non potest nisi multis locis findatur »; e più avanti « nisi calcei ex toto cuti haereant »; e più avanti ancora

piede, dove finisce la scarpa, lunghe striscie di cuoio, lasciando pendere la estremità inferiore dietro lo stivale, si avvolgono in due giri; poi si intrecciano a spina intorno alla gamba e terminano con due altri giri circolari, donde pende il nodo.

rappresentanti scene di caccia; uose eguali nel sarcofago di un cacciatore col mito di Ippolito (1). simili in un altro di villa Pamphili col mito di Meleagro (2).

Ma, per la finitezza del disegno, per la precisione

FIG. 3.

Uose e scarpe identiche a queste si trovano in un sarcofago di Arles (1) e in un altro di Bourges (2) dei particolari, per la cura estrema colla quale sono eseguite, quelle del nostro rilievo sono forse il più bell'esemplare di questo genere di calzature da caccia che ci dia tutta l'arte romana.

Davanti all'ara, rivolta a destra e appoggiando la destra alla lancia, sta Diana, seduta su una roccia, le cui profondità sono ottenute con convenzionali fori di trapano. Sulla roccia stanno l'arco e la fare

« calceamenta... in quibus fissa pellis est multis locis et ab utraque parte dextra scilicet et sinistra aequaliter extenta; extremis partibus foramina habet, per quae traiectum lorum partes pellis incisas inter se contrahant ».

(1) Esperandieu, *Bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, n. 175, pag. 142. Lo stesso in Daremberg, *Dict.* fig. 7360 alla parola « Venatio », e in Reinach, *Rep. des rel.*, II, 213, 1. Il sarcofago è di rozza fattura, i particolari sommariamente indicati; le scarpe non hanno neppure lontanamente la precisione e la finitezza di quelle del rilievo di Sorrento.

(2) Esperandieu, op. cit., II, n. 1560 La fattura dei particolari è qui un po' più precisa, ma l'esecuzione è sempre assai rozza.

(1) Robert, *Ant. Sarkophagreliefs*, III, 2, 141, 175.

(2) Robert, op. cit., III, 2, LXXX, [illegible], in cui però le uose non sono intrecciate a spina.

tra, adorna di foglie lanceolate a rilievo, cinta di due giri perlati e tenuta sospesa per il coperchio dal balteo, che lega anche una delle estremità dell'arco.

La dea veste una corta tunica, legata sotto il petto, che lascia scoperte le gambe e le braccia, adorne in alto da due armille, secondo il costume di Afrodite. Un diadema lunato, a punte, termina la semplice ondulata capigliatura, legata in breve nodo ripiegato alla nuca e ricadente in riccioli sul collo; calza le ἐμβάδες strette in ricchi lacci, ricamate a palmette e a volute con entro piccole rose.

Nel suo insieme la figura, dalle forme del corpo grasse e un po' tozze, dalle mani pienotte e volgari, deriva da tipi tradizionali, specialmente da quello di Atalanta che si trova in alcuni sarcofagi (1) e che certo a sua volta ha origine da rappresentazioni a noi poco note di Artemide seduta. Ma la posa solenne a l'appoggio alla robusta lancia ricordano le personificazioni della città di Roma, specialmente nelle monete (2). Onde tra la posa matronale, tra lo schema solenne del sacrificio e la giovanile, quasi impacciata, persona della dea, sorge un grazioso contrasto che aumenta quel senso di gentile familiarità diffuso su tutta la scena, in cui l'elemento semplice ed umano tanto prevale sul divino.

Dietro la dea, si vedono due uomini di età più matura, come indica la barba folta, e di aspetto alquanto diverso dagli offerenti. Uno, quello più vicino alla dea, veste la tunica che lascia nudato il lato destro del petto e gettato sulla spalla ha un breve mantello. Ha scarpe ed uose eguali a quelle descritte e porta due lancie.

L'altro, del quale egli ascolta le parole e al quale il suo sguardo è rivolto, veste una tunica che forma ampie maniche e un mantelletto sovrapposto, adorno di fiocco alla estremità e agganciato sulla spalla destra, gli pende da sinistra e dietro il corpo. Anch'egli tiene due lance e calza scarpe simili, solo non porta uose. Colla mano distesa accenna al compagno Diana ed il sacrificio che per lei si compie e l'atto suo sembra protegga la giovane dea e diriga la cerimonia fatta in suo onore.

Questi due personaggi e specialmente l'ultimo, come indicano le lievi differenze del costume, le lance che tengono in mano (1), il cane che sta ai piedi della dea, ma verso loro rivolge il muso, e più che tutto la espressione di superiorità che emana dai volti, dal portamento, dall'insieme delle figure, sono i seguaci di Diana, i cacciatori. I due offerenti sono i servi che portano e sacrificano i prodotti della caccia alla dea.

Questa la descrizione del rilievo.

Per quel che riguarda lo stile, le volute della cornice, prese dal celebre modello della Ara Pacis Augustae, non hanno di quelle il rilievo tenue ed elegante, nè il minuto cesello per cui con sottile finezza vengono espresse nelle foglie tutte le particolarità e venature; i rami sono più frondosi, il fogliame più folto e di fattura un po' grossolana ed andante; il disegno è più ristretto, perchè boccioli e rose occupano tutto il giro delle volute che li rinchiudono, e l'effetto è di conseguenza più pesante. Questo genere di decorazione è proprio dell'epoca flaviana (2) e anche i volti delle figure maschili hanno spiccate somiglianze coi ritratti di questo periodo. Infatti i capelli, a guisa di corona, folti e mossi si incurvano attorno alla fronte, che sporge nella sua parte inferiore; il naso è diritto e sporgente sul labbro di sopra i cui angoli sono lievemente rivolti in alto. L'occhio, nel quale si nota la esecuzione plastica della pupilla, è penetrante, pur se guardi con umiltà e bonomia, e la carne molle segue la struttura del cranio senza nasconderla, animando colla mobilità dei suoi piani la vivezza della espressione. La barba, ove appena nascente ove più folta, ombreggia i volti, secondo l'uso adottato specialmente dai subordinati dal periodo dei Flavi in giù, e diffuso tra le persone di alto rango quando Adriano pose la moda (3).

---

(1) Robert, III, 2, LXXIX, 231 *b* e XCIII, 281 e 281 *a*. Minto, *Integrazione del sarcofago di Montalvo rappresentante la morte di Meleagro*, in *Studi romani*, A. I. fasc. VI, pag. 371 sgg., tav. XXXVII.

(2) Dove è frequente il tipo di Roma come Ammazzone, spesso anche col vestito corto. V. *Roma*, Richter in *Roscher's Lexikon*, pag. 152 sgg., e Cohen, I, 403, 168, 191; II, 714; III, 562, ecc.

(1) La doppia lancia è propria dei cacciatori. V. Robert, op. cit., III, 2, LXXI, 218, e Daremberg, *Dict.*, fig. 7359.

(2) Strong, *Roman sculpture*, pag. 125, XXXIV; Gusman, *L'art decoratif*, XII; Cagnat et Chapot, *Man. d'arch. rom.*, I, pag. 551.

(3) Strong, pag. 134.

Il movimento processionale degli offerenti ricorda quello della Balaustrata dei Rostri al Foro Romano (1), lo schema della rappresentazione, per quanto riguarda la offerta dei frutti e il sacrificio del cinghiale, ha qualche somiglianza con quella dell'Ara Pacis (2), e schiettamente romana è la forma della semplice aretta quadrangolare modanata.

Accanto a questi elementi romani, si trovano spunti tratti dal bassorilievo ellenistico: e così gli alberi di sfondo, tutti di fattura piatta e un po' fredda, che, mentre prendo dal bassorilievo cosiddetto ellenistico particolari minuti come quello del baccello vuoto e della ghianda caduta a terra (3), non ne imita i rami contorti e nodosi nè il profondo contrasto di luci e di ombre; particolari leziosi, come le adorne *ἐμβάδες* e la faretra di Diana, e infine la concezione stessa che esprime una scena di culto campestre (4). Nella quale però gli offerenti hanno più l'aspetto di popolani che di contadini, se non per quel tanto di elemento contadinesco prediletto nell'epoca flaviana, che si rispecchia persino nei ritratti degli imperatori (5). I loro corpi robusti, tozzi e corti non hanno nulla di comune colle figure dei lavoratori, in cui l'arte ellenistica si piace di esprimere le membra smagrite dalla fatica e dallo scarso nutrimento, atteggiate a stanca e rassegnata sofferenza, la gibbosità e la rachitide curve sotto il peso da sostenere (6).

C'è insomma una fusione di elementi varî: il ritrattistico, storico, in una parola romano, con quello idillico, pittoresco, greco-alessandrino, fusione donde il bassorilievo romano ha origine (7) e donde trae le sue ragioni di novità e di vita (1). Ma l'autore del nostro rilievo non è certo l'artista dell'Ara Pacis Augustae, che compì il miracolo di rinnovare il tema della processione già trattato nel fregio immortale e in virtù di elementi ritrattistici e di un più stretto senso della realtà lo trasporta da una libera concezione ideale ad una maggiore somiglianza colla vita; nè è quello del tanto discussi otto medaglioni dell'Arco di Costantino, che a scene greche presta volti ed abiti romani e alle figure romane dà movenze greche di atteggiamenti; e neppure ha la pittoresca grandiosità con la quale l'autore dei pannelli dell'Arco di Tito trasforma ed evolve l'arte romana del rilievo.

È un'artista accurato, modesto, umile forse, che si contenta di collocare in uno sfondo ellenistico personaggi romani, e, colla espressione di famigliare confidenza che passa tra i sacrificati e la dea, infonde in tutta la scena un vivace senso di realismo e la pervade di una fresca ed ingenua poesia, ben lontana dalla compassata freddezza dei grandi rilievi ellenistici (2) e dalla dignitosa solennità romana del sacrificio.

* * *

Ma osserviamo l'altro *rilievo che*, rinvenuto in stato frammentario e da me ricomposto, per quanto fu possibile, nell'originale e, nelle parti mancanti, col disegno, *rappresenta la scena del trionfo di Bacco* (tav. II). Ha la lunghezza di m. 1.78, l'altezza massima di m. 1.07 nella parte aderente alla cornice; lo spessore è di cm. 7 come nel quadro precedente, ma, poichè i contrasti di rilievo sono molto smussati, nella tavola interna si abbassa fino a 1 cm. Quello

(1) Strong, XLV, 2.

(2) La somiglianza però consiste più nella uguaglianza dell'atto che nella sua espressione. L'atteggiamento del versare, dell'offrire e del condurre la vittima al sacrificio sono semplici, modesti, familiari nel nostro rilievo; nobili e solenni in quello dell'Ara Pacis.

(3) Schreiber, *Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, pag. 15. « Am Eichbaum fehlt die Eichel so wenige wie das leere Fruchtnäpfchen aus dem die Eichel herausgefallen ist ».

(4) Materia cara al gusto ellenistico. V. a questo proposito Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, II, pag. 28.

(5) Hekler, *Bildniskunst der Griechen u. Römer*, s. XXXVIII « Was für ein echter Bauer ist dieser Vespasian mit seinen dicken Backen und dem kleinlichen, etwas verdriesslichen Blick! ».

(6) V. il noto rilievo di Monaco, Schreiber, *Reliefbilder*, LXXIX, e quello del Vaticano, ivi, LXXX.

(7) Courbaud, *Le bas-relief romain*, pag. 307: « Réalisme historique, pittoresque c'est là tout le bas-relief romain ».

(1) Contro la teoria assolutista di Wickhoff (*Die Wiener Genesis*, Berlin, 1912, hrsg. von Max Dvořák, e nella trad. inglese della Strong, *Roman art*, London, 1900, sullo sviluppo indigeno dell'arte romana, sta quella assai più giusta ed equilibrata di Courbaud, che non sostiene la indipendenza completa del rilievo romano dall'arte greca, nè d'altra parte lo considera come servile imitazione di modelli anteriori. V. op. cit., pp. 324-25: « Nous ne prétendons pas que les reliefs romains aient été des copies exactes et complètes de tel original déterminé; les sculpteurs combinaient, on pour employer l'expression latine, *contaminaient* sans doute plusieurs originaux, prenant un motif à celui-ci un autre à celui-là ».

(2) Ad ogni modo questa tendenza a rappresentare gli dei in maniera famigliare è più ellenistica che romana. Vedi per questo Courbaud, op. cit., pag. 303.

che ce ne resta mostra che la scena rappresentata era di carattere complesso ed espressa in diversi piani.

La cornice, per stile e fattura, è assai simile a quella del rilievo di Diana; è posta per il suo verso giusto ed ha il cespuglio di foglie di acanto nel mezzo del lato inferiore; variano alcuni particolari del fogliame e delle rose, viste qui sempre di scorcio. Ne rimane il lato inferiore, gran parte del lato di dritta, al quale è ancora attaccata parte della tavola interna a rilievo, mentre frammenti scarsi, ma preziosi per la ricostruzione della scena, aderiscono al lato inferiore. Nell'angolo destro della rappresentazione, in terzo piano, sta un satiro col bastone ricurvo nella mano sinistra, in atto di incedere e di aprire il corteggio. Volge la testa, cinta dalla caratteristica corona di pino, a guardare Sileno, che indolentemente sta seduto sul mulo, e il muso ed il corpo della bestia, espresso di scorcio, tanto che se ne vedono sullo sfondo solo le zampe anteriori, lo coprono dalle gambe all'altezza del collo. In secondo piano, Sileno grasso, tozzo e peloso, con lo sguardo trasognato rivolto lontano e la bocca semiaperta, appoggia il capo incoronato di edera al braccio destro e nel sinistro, da cui pende un lembo del panno, tiene il tirso (1). Il suo corpo è rotto dal pube in giù, ma, siccome andava di scorcio, possiamo affermare che ben poco manca di quanto aveva espresso l'artista. Al mulo, nel primo piano della rappresentazione, si sovrappongono le grosse teste di due pantere, cinto di collare, e le zampe, in numero di otto, ancora aderenti al lato inferiore della cornice, permettono al disegno la ricostruzione sicura delle due belve. Le quali tiravano il carro di Dioniso, di cui resta solo un frammento della ruota, tale però che ci permette la ricomposizione della ruota intera, essendone dato il raggio.

Accanto alla ruota, inciso sullo sfondo, si vede di profilo un agile piedino di donna che punta a terra, e un poco più in là, nell'estremo angolo sinistro, a tutto rilievo, il piede di una figura che doveva essere di dimensioni notevoli. È certo il piede sinistro, perchè il pollice è visibile nella parte interna, pur nella corrosione del marmo, e non tocca il suolo, ma pende; anzi l'artista ha inteso il bisogno di dargli un qualche appoggio e, nello sfondo, accanto al listello che limita la rappresentazione, ha foggiato dietro di esso un piccolo rilievo del terreno.

Questo quanto ci resta della rappresentazione ancora aderente alla cornice, a cui si può aggiungere un tronco d'albero appena segnato dietro il satiro stante e al disopra della sua testa, il quale ci mostra che una decorazione vegetale era nella sfondo e che doveva svilupparsi sopra le figure.

Ma un notevole gruppo, che misura m. 0,61 di lunghezza × 0,55 di altezza, e che ha lo spessore minimo di 1 cm., da me ricomposto con 14 frammenti, alcuni anche molto minuti, benchè non mi sia stato possibile trovare alcun punto di contatto, doveva certo far parte del rilievo e ci permette di ricomporlo quale doveva essere nella sua interezza (tav. III).

Consta questo gruppo del torso di un satiro, di forme nodose e muscolose, un po' esageratamente accentuate, coperto dalla nebride nel lato sinistro, in posizione frontale, a cui, come nel satiro d'angolo, contrasta la testa di netto profilo. Il braccio destro ha levato in alto e piegato al gomito, contro un tronco d'albero, a reggere il tirso; il sinistro è teso in avanti, al disopra del capo della Menade che precede, e la mano tiene un vaso da cui sta per versare del vino. Verso questo è rivolto lo sguardo del satiro tra estatico e doloroso, la bocca aperta in atto che sa di ebbrezza e di spasimo, il collo forzatamente teso sotto il quale spuntano le ghiandolette caprine, tutta la testa infine, dai capelli incolti, incoronati di pino, in cui la dolorosa e folle gioia del vino è mirabilmente espressa. A tanta durezza e nervosità di forme, a tanta tensione di corpo e di spirito, contrasta la molle e spigliata Menade che precede, avanzando verso destra, colle braccia levate in alto, certo in atto di suonare il cembalo, vicino al capo del Sileno, quasi per scuoterlo dal suo torpore, come spesso nei sarcofagi a scene bacchiche (1).

(1) Secondo lo schema comune nei sarcofagi bacchici. Vedi Reinach, *Rep. de rel.* II, 62, 3 e Beker, *Augusteum*, tav.112; Reinach, II 465, 1; II, 538, 2; III, 183, 1 (sul leone) e *Cat. of the Mus. Capitolino*, tav. 53, n. 86, pag. 216; Reinach, III, 292. 2; III, 338, 1 (su pantera); III, 362, 1 e Amelung, *Skulpt. d. Vat. Mus.*, I, tav. 86, n. 709. Sarcofago del Museo delle Terme; Paribeni, *Guida*, 556. Vedi anche l'urna di Bologna, Reinach, III, 7, 4; il rilievo del Museo Naz. di Napoli, Reinach, III, 85, 2 e *Guida* Ruesch, n. 596; il vaso a rilievo dell'Ermitage, Reinach, III, 486, 2.

(1) Reinach, III, 183, 1; Gusman, *L'art decoratif*, tav. 56; *Cat. of the Museo Capitolino*, tav. 53, n. 85; Sarcofago del Museo delle Terme, Paribeni, *Guida*, n. 556.

Il morbido viso giovanile sorridente, volto a guardare indietro, è atteggiato ad una curiosità biricchina; intrecciata fra i capelli porta una ghirlanda di foglie e di bacche d'edera e, nella corsa, la veste scollata e cinta in alto sopra la vita, gira attorno al capo in guisa di nimbo. La Menade, frammentaria sotto la cintola e poco più sviluppata anche nel rilievo completo, perchè il suo corpo restava nascosto dietro le due pantere, si completa facilmente coll'immaginazione. Non così la figura del satiro, che la avanza in altezza di tutto il capo e che forse, perchè nascosta in parte dietro la figura principale della scena, come ora vedremo, non era ben definita neppure nella mente dell'artista. Certo è che la posizione del braccio sinistro, che cerca un appoggio al gomito contro un tronco d'albero e alla mano nel tirso, che, prolungato, doveva puntare contro la cornice, l'altezza a cui giunge la testa rispetto a quella della Menade; la espressione del volto, intento e fisso verso l'atto che compie e infine la tensione di tutti i muscoli, fanno pensare che la intera figura, montata sul carro di Bacco nella sua parte retrostante, si levasse sulla punta dei piedi (1) per accompagnare lo sforzo fatto dal braccio destro di versare il vino, più in alto possibile, anche se non su una determinata persona del corteggio.

Ma alcuni particolari di non lieve importanza sono ancora da osservare in questi frammenti così riuniti: a destra, sul corpo della Menade e precisamente sul vestito svolazzante e fino sulla sua cintola, in posizione obliqua, spunta la parte superiore di un tirso solenne; a sinistra un avambraccio molle di forme, leggermente piegato, come mostra la incavatura visibile nel frammento, terminante in una mano femminea bellamente atteggiata, si leva fin sotto lo sterno e sulla nebride del satiro, mentre di un piccolo tirso compare la parte estrema, ed era certo tenuto dalla destra della figura cui apparteneva il braccio dalla bella mano.

Dati questi particolari, pochi ma indubbi, ecco così restituito l'altorilievo nella sua quasi integrità e ricostruita la scena.

Il tirso, come mostrano le sue dimensioni, è il tirso di Bacco, il quale, sdraiato sul breve e basso carro, che doveva essere formato dalla ruota ancora visibile e da una semplice assicella e occupare assai poco spazio sia in altezza che in larghezza, lo reggeva col braccio sinistro, mentre il destro forse era piegato dietro il capo nella comunissima posa. Il vuoto, quasi semicircolare, che resta nel rilievo, doveva essere occupato dalla testa di Bacco e verso questo punto infatti è rivolto lo sguardo della Menade sorridente. La gamba sinistra della figura pendeva dal carro, come mostra il piede che ancora rimane, la destra certo era piegata al ginocchio e restava nascosta dietro l'altra in posa indolente. Nessuno sforzo quindi per immaginare la figura che due semplici dati, il piede ed il tirso, prolungati nelle loro linee trasverse, permettono facilmente di ricostruire.

La figura muliebre di Menade che stava dietro il carro di Bacco, come indicano l'avambraccio sinistro e il piedino, che è il destro, inciso sullo sfondo, si completa così: stante, di profilo a sinistra, col corpo lievemente flesso all'indietro, puntava a terra il piede quasi in leggiadro atto di danza e, mentre coll'una mano si appoggiava alla nebride del satiro, reggeva il tirso con l'altra (tav. IV) (1). E del tirso, particolare prezioso per stabilirne la direzione e l'altezza, resta ancora la parte inferiore aderente al lato sinistro della cornice.

Il gruppo, così ricomposto, presenta una singolare somiglianza con quello di un sarcofago bacchico frammentario della collezione Cook (2) che qui riproduco, (fig. 1), e si richiama in genere ai sarcofagi romani che a sazietà ripetono il motivo del trionfo di Bacco (3), e precisamente a quelli in cui Bacco sta semisdraiato sul carro e rivolto verso l'angolo sinistro della rap-

(1) Il nostro satiro andrebbe difficilmente compreso tra i satiri danzanti, che con una mano tengono il tirso e con l'altra versano il vino da una coppa, per l'appoggio che il gomito trova contro il tronco d'albero e la mano al tirso che punta contro la cornice. Per questo tipo di satiri danzanti, v. il medaglione del Museo Naz. di Napoli, Schreiber, *Reliefbilder*, CII; la gemma del Museo Naz. di Napoli, inv. 25833, n. 41 (in cui però manca la coppa); la figura di satiro, però in posa invertita, in un puteale rotondo nella Galleria dei Candelabri al Vaticano, n. 134 *a*. E per la posa, il primo satiro danzante a sinistra nella lastra di terracotta campana, *Op. in plastica*, CIX, e Reinach, II, 274, 1.

(1) Il disegno, riprodotto alla tav. IV, è opera accurata ed attenta del pittore Gennaro Luciani, disegnatore di questa Soprintendenza per gli Scavi di Pompei.

(2) Pubblicato dalla Strong, in *Journal of Hell. Stud.* [illegible], XXI e in Reinach, II, 3[illegible], 3.

(3) Vedi, per questo, Cagnat et Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, t. I, pp. 661 e 662.

presentazione (1). Lo precedevano le più caratteristiche figure del tiaso: il satiro ebbro di vino, la Menade suonatrice, incedente tra lo svolazzo delle vesti e la gioia del suo sorriso, il Sileno pesante e attonito e infine, sola figura un po' grave tra tanta follia, il satiretto conduttore che si volgeva con aria lievemente ironica a guardare il corteggio.

***

Prima di osservare l'ultimo dei grandi rilievi, quello rappresentante una teoria di Satiri verso una laterale sinistra di un sarcofago che si conserva nel Museo Laterano (1), solo in questa il ramo di canna è tenuto dalla mano destra.

Dal frammento sarebbe arbitrario congetturare che cosa potesse rappresentare il rilievo, tanto più che del sarcofago Lateranense resta solo il lato sinistro, che mostra un giovane triste e pensoso, seduto di fronte al dio, e un piccolo pezzo del lato principale, col quale non è possibile ricostruire la scena. Una simile figura fluviale con l'urna, ma senza il ramo di canna, si trova nella fiancata di un sarco-

Fig. 4.

arula, il quale servirà in qualche modo a completare lo studio stilistico di tutti gli altri, guardiamo il *frammento*, già ricordato, *scolpito al rovescio di un pezzo di trabeazione* (fig. 5). È alto m. 0,60, lungo m. 0,65 e ha lo spessore di m. 0,07, e, in cornice assai corrosa e scalpellata, simile per stile a quelle precedentemente descritte, rappresenta una divinità fluviale, dalle ginocchia alla altezza del petto, semisdraiata su una roccia, col torso nudo e manto che avvolge la parte inferiore del corpo. L'avambraccio destro è appoggiato ad un'urna, da cui sgorga un flotto d'acqua, e nella mano, a guisa di scettro, tiene una pianta di canna.

Lo schema della figura e gli attributi sono assai simili alla divinità fluviale rappresentata nella parete fago vaticano col mito di Romolo e Remo (2); un'altra nel rilievo Spada che rappresenta Paride e Oinone (3), col braccio sinistro appoggiato all'urna, il ramo di canna dietro il dorso e la destra tesa in avanti.

Dall'altra faccia di questa lastra di marmo, si vede scolpita in basso una serie di larghe foglie di canna da cui sorgono foglie più strette della stessa specie e al disopra una fascia tra due listelli (fig. 6).

Lo stile di questo *pezzo di trabeazione* è eguale a quello del bel capitello che si vede alla fig. 7. Questo *capitello* di Villazzano, che misura m. 0,57 di altezza e m. 0,72 di lato, è un esemplare di quelle forme che l'arte ellenistica derivò dal capitello egiziano « a calice », che i greci trasformarono, sostituendo alla flora egizia piante indigene adatte a scopi orna-

(1) Oltre il già citato sarcofago della collezione Cook, vedi alcune rappresentazioni affini su sarcofagi, in Reinach, II, 465, 1; III, 360, 1 e 361, 2; e in Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 127, n. 149.

(1) Benndorf-Schöne, *Ant. Bildw. des Lat. Mus.*, tav. 11, pag. 563 e Reinach, III, 278, 5.

(2) Reinach, III, 399, 1.

(3) Schreiber, *Reliefbilder*, X; Helbig, *Führer*², 386, n. 1814.

mentali. Da un cerchio di foglie di acanto sorgono foglie di canna, e al disopra poggia un abaco sporgente, come nello stile dorico, e finemente profilato. Questo tipo di capitello fu rinvenuto nel teatro di Dioniso (1), nella torre dei Venti in Atene e a Pergamo.

Tali forme ellenistiche furono assunte dall'arte romana; ma, per la purezza e la semplicità del loro stile, non possono appartenere all'epoca dei Flavi in cui l'eccesso della ornamentazione nella decorazione architettonica, non lascia spazi vuoti, tanto da annullare il valore dei membri principali. Per queste forme non si può andare più in là dell'epoca di Augusto, quando vengono associati l'acanto e la foglia di canna (2); quindi il rilievo con divinità fluviale dovette essere lavorato in epoca posteriore a quella in cui fu scolpito il pezzo di trabeazione.

* * *

E vediamo l'*ultimo dei grandi rilievi, quello dei cinque satiri*.

È lungo m. 1,82, pochi centimetri più di quello del trionfo di Bacco, perchè è un po' più largo l'orlo esterno che cinge la cornice; ha lo spessore di m. 0,07, che nella tavola interna si abbassa fino a cm. 1 ½, e l'altezza massima è di m. 0,90 (tav. V).

La cornice, per stile e fattura, è assai simile a quella del bassorilievo rappresentante un sacrificio a Diana, si alternano nel centro delle volute i bocciuoli, le rose aperte e le rose viste di scorcio. Della cornice rimane tutto il lato inferiore con una voluta laterale a destra e un'altra a sinistra.

Fig. 5.

La scena, scolpita nella tavola interna, resta in gran parte aderente alla cornice ed è assai semplice ed uniforme. Cinque satiri muovono da sinistra, sul terreno sassoso e lievemente accidentato, verso un'aretta inghirlandata che sorge a destra su una roccia, espressa a colpi di scalpello, in maniera più naturale di quella su cui siede Diana, alla quale sta appoggiato un bucranio. Il primo, rappresentato di profilo, incede con impeto, come mostra il largo passo e la tensione di tutti i muscoli; se ne scorge tutto il dorso dietro cui spunta la piccola coda ed è frammentato all'altezza del petto. Dietro svolazzano i resti della nebride, accanto alla quale si vede un antico restauro. Del secondo resta a bassorilievo sullo sfondo la gamba destra fino al ginocchio e tutta la sinistra fino al pube, piegata ad angolo e col piede sollevato da terra, nonchè alcune falangi della mano sinistra, che

(1) Durm, *Die Baukunst der Griechen*, 3ª Aufl., s. 347, abb. 381.

(2) V. la cornice del tempio della Concordia a Roma nel Tabularium al Campidoglio, Gusman, op. cit., tav. 58 e 59.

poggiano sulla spalla dell'altro satiro che gli sta accanto. Questi elementi ci permettono di ricostruire la figura in una posa assai simile a quella del satiro sul quale si appoggia. Solo il suo piede sinistro non toccava terra, perchè, forse per vezzo, rattrappiva la gamba, assumendo un atteggiamento sgraziato e contorto e sosteneva quasi tutto il peso del corpo, passando il braccio dietro il dorso del compagno e appoggiandogli la mano sulla spalla, dove restano le falangi delle dita.

Del terzo satiro rimane solo una gamba, la sinistra, a bassorilievo sullo sfondo, visibile fino al ginocchio; l'altra doveva essere nascosta perchè non se ne vede traccia. Il corpo, a giudicare dalla gamba, doveva stare in posa alquanto simile a quella del primo satiro. Il quarto, completo, tranne la testa e il braccio destro, incedeva in movimento assai vivace di corsa e portava nella sinistra una coppa ed avvolta attorno al braccio la nebride, in una foggia assai comune alle figurazioni di Ercole. L'ultimo, mancante della testa e di parte dell'avambraccio sinistro, col piede sinistro ancora sollevato da terra nell'atto di chi stia per fare l'ultimo passo prima di fermarsi, era già quasi arrivato all'ara su cui appoggiava la estremità del bastone pastorale e coll'altra mano stava per portare la siringa alla bocca. La nebride gli attraversa il petto.

Sul piano dell'arula, che è frammentato, si vede la parte inferiore di un peplo scendente a pieghe.

Nella stanza vicina alla grande sala e precisamente accosto al muro confinante con quello presso il quale fu rinvenuto il rilievo dei satiri, si trovò un frammento lungo m. 1, alto m. 0,70, e dello spessore di m. 0,07, che, ad un esame affrettato del rilievo stesso, sembrerebbe appartenergli (fig. 8). Questo pezzo consta di un angolo destro di cornice del solito tipo, con due volute laterali e due superiori, sino all'inizio delle foglie a forma di aplustri. Nella tavola interna, su uno sfondo di due alberi di pino, uno dei quali reca attaccati ai rami un paio di « tympana » e un *πίναξ* votivo, verso l'angolo, dove sorge una colonnina corinzia su cui poggiano un cembalo ed un lituo, si profila un piccolissimo bustino muliebre, vestito di chitone, scollato a punta sul petto, e « diploidion » sovrapposto, col piccolo braccio corroso levato in alto a tenere la lancia, e la testina irriconoscibile con ciuffo di capelli alla fronte e nodo alla nuca. Accanto al braccio della figurina, una testa, certo satiresca, di profilo a sinistra, cinta di corona di pino.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Questi frammenti sembrerebbero completare a distanza la scena del rilievo dei satiri; e cioè il piccolo busto essere della immaginetta, con tutta probabilità di Artemide, come indica la foggia del vestire e più che tutto la somiglianza che la posa del braccio, levato a sostenere la lancia, ha colla figura principale del rilievo con sacrificio a Diana, che, secondo il costume degli « xoana » di questa dea, poggerebbe sull'ara, e la testa satiresca appartenere all'ultimo dei satiri.

Ma, anche prescindendo dal fatto che il corpo di questo satiro musico sembra dover tenere la testa di fronte, o dalle lievi differenze di fattura che si notano tra le voluto del frammento d'angolo e quelle del maggiore rilievo, ci vieta la possibilità di una tale ricostruzione l'andamento delle volute stesse della cornice, a completare la quale, nel suo lato destro, ne sarebbero necessarie due. Onde la distanza fra la testa e il corpo del satiro diverrebbe eccessiva.

Anche così incompleto, il rilievo dei cinque satiri non è però degno di minore attenzione.

I corpi dei satiri non sono quelli esili, secchi, nervosi, eccessivamente slanciati dei rilievi ellenistici (1), da cui il rilievo di Sorrento deriva l'argomento della scena e lo sfondo in cui viene rappresentata; le proporzioni sono robuste, la statura piuttosto corta; sotto i muscoli son disegnate in modo sobrio e netto tutte le costole dello sterno e sulle gambe spiccano duri la rotula e l'osso della tibia.

L'atteggiamento dei due ultimi satiri non ha nulla di forzato e di eccessivo, e i loro corpi mostrano la robusta fermezza statuaria di giovani atleti. Solo il terzo, di cui si completa verosimilmente la figura frammentaria, sembra avere una posa non naturale, ma anche in essa conserva una giusta proporzione delle membra; mentre nell'ultimo la violenza dell'incedere non trasmoda, come spesso nei satiri ellenistici, in una contorsione convulsa, ma esprime uno slancio misurato pur nella sua foga e simmetrico nonostante la vivacità del movimento, per cui dalla posizione frontale del primo satiro, si passa, attraverso alla posizione di tre quarti dei due successivi, a questa di profilo dell'ultimo, di cui è visibile tutta la parte retrostante. Onde i satiri non appaiono disposti come nei rilievi ellenistici in schematica fila, ma incrociati e sovrapposti gli uni agli altri, con una agilità di disegno non comune e alternati nelle pose e negli atti con un ritmo pieno di armonia.

Dire però che tra queste figure di satiri e quelle dei rilievi ellenistici intercede la stessa differenza che tra l'arte ellenistica e l'arte romana, sarebbe dire men che nulla. L'arte romana ha un'impronta spiccatamente sua, ha caratteri netti e profondi di novità e di vita, là dove introduca elementi nuovi storici e ritrattistici; ma dove resta servile imitazione di modelli anteriori, come avviene per esempio nei sarcofagi rappresentanti il trionfo di Bacco e le figure che lo accompagnano, nulla, se non la esecuzione fredda, fiacca e trasandata, la distingue dall'arte da cui essa deriva.

Invece di figure impersonali come son queste di satiri, di un soggetto che sembrava consacrato in tipi o schemi fissi dalle infinite ripetizioni dell'arte che lo creò, e da cui quella romana lo ha sempre e direttamente derivato, troviamo una nuova interpretazione in un rilievo scolpito con ogni verosimiglianza nell'epoca dei Flavi. Non solo, ma a chi osservi attentamente anche gli altri rilievi appare, o nella concezione o nella forma, qualche cosa che lascia lievemente perplessi e non trova paragoni nei rilievi romani, nè in quelli ellenistici a noi conosciuti.

Nel sacrificio a Diana l'elemento idillico e quello romano ritrattistico si accoppiano in un insieme, forse un po' inorganico, ma di un'attraente ingenua freschezza. E per la esecuzione, anche qui la modellatura delle gambe, là dove è visibile, come nel personaggio principale, benchè più liscia e più molle, rileva fortemente l'osso della tibia, e nei nudi del torso e delle braccia è palese una grossolanità rude che contrasta con la accurata espressione dei particolari. È quel contrasto che spesso appare nell'arte provinciale, in cui alle manchevolezze della fattura e alla povertà d'inventiva, per la quale, ad esempio, i volti delle figure di questo rilievo hanno tutti una fisonomia pressochè eguale, si accoppia una precisa cura sui dettagli, che ne fanno sempre un elemento prezioso per la storia del costume (2).

(1) Schreiber, *Reliefbilder*, XXII, XXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, LV, LXIII, CII, CVI.

(2) Esperandieu, *op. cit.*, Introduzione

Nel trionfo di Bacco, per quel che riguarda la esecuzione, è da notare la rude grossezza delle braccia del satiro versante e la esagerata lunghezza del suo braccio destro. Il modo di concepire la scena non si discosta dal comune, perchè il tema troppe volte trattato, anzi sfruttato, era fissato in forme ormai stabili dell'arte. Ma, accanto alle figure della Menade e del Sileno, che rientrano nel repertorio convenzionale di forme e di tipi, si scorgono elementi nuovi di tecnica e di espressione. Così il volto del satiro versante, scarno e duro, che si rovescia all'indietro, per quanto comporta l'atto che compie e l'ebbrezza che lo pervade, con misurata verità, e la sua muscolatura potente. Così il modo col quale sono disegnate e scolpite le teste delle due pantere, l'una a l'altra accostate in un sapiente gioco pittorico di ombre, e il profilarsi sullo sfondo delle otto zampe, quali appoggiate e quali sollevate dal suolo, che mostra la notevole maestria dell'artista, e permette al disegno di completare i corpi delle due belve. I quali, come indica il fermo incedere e la forza possente dei musi, dovevano essere forti e muscolosi, più che non quelli delle agili e mosse pantere che generalmente si trovano nei sarcofagi bacchici, anche quando trascinino il carro avanzando lentamente (1), mentre nulla di comune potevano avere colle saltellanti pantere convenzionali, dalle gambe anteriori levate, di altri sarcofagi.

Le particolarità stilistiche di questi rilievi di Villazzano e un certo senso di novità col quale in essi son concepite le pose e gli aggruppamenti, ci richiamano a una serie di sculture troppo scarse, troppo sparse e forse anche troppo poco studiate. Alle sculture, cioè, di arte provinciale o locale: arte che spesso conserva una ingenua freschezza paesana e che sempre mira ad esprimere la forza cogli espedienti un po' grossolani che son proprî degli inizi e della decadenza. Alcuni esempî, assai più degli altri vicini allo stile dei nostri rilievi, possiamo trovarli nel Museo Nazionale di Napoli, in una serie di lastre di parapetto provenienti dall'anfiteatro di Capua (1).

In una di esse, rappresentante una scena di caccia al cinghiale (n. di inv. 6744, Guida Ruesch, 645, v. fig. 9), in un frammento che mostra una amazzone a cavallo inseguita da un uomo (n. di inv. 6761, Guida Ruesch, 634), e in un altro in cui si vede la parte inferiore di tre figure di facchini di profilo verso sinistra (n. di inv. 6760, Guida Ruesch, 651), le forme del corpo tozze, il rilievo della tibia, la distorsione eccessiva della rotula, la modellatura rude e volgare delle braccia, ricordano il nudo dei satiri, pur modificato attraverso le forme esili e slanciate dei satiri ellenistici, del rilievo di Sorrento.

Non solo, ma in questi ed in altri frammenti di Capua, si trovano pose identiche a quelle del rilievo dei satiri. Così, mentre nella lastra ricordata della caccia al cinghiale gli atteggiamenti del cacciatore, probabilmente Meleagro, che sta dietro ad Atalanta (2) e dell'altro che lo segue, ricordano il satiro penultimo e l'ultimo del nostro rilievo, un altro frammento con satiri che scavano e riempiono una cesta (n. di inv. 6755, Guida Ruesch, n. 628, v. fig. 10), nella posa reciproca e nell'incrocio dei due corpi, nella forte modellatura dei glutei, e delle gambe del primo e nello slancio del secondo, benchè diversa sia la ragione che lo determina, ripete le pose dei due primi satiri del rilievo di Sorrento.

Una lastra bellissima, tra queste di Capua, presenta la scena del supplizio di Marsia, con un sapore quasi fliacico (n. di inv. 6747, Guida, Ruesch, 650). Ma in essa interessa soprattutto la testa dello schiavo scita, dietro cui si profila un satiro con corona di pino, inginocchiato per affilare il coltello, del quale pubblico il particolare (fig. 11). Il senso profondo di novità colla quale l'artista ha concepito la figura, nel cui volto riverso all'indietro è violentemente espressa la attesa voluttà del supplizio, la fattura nervosa della

(1) Per questo tipo di pantere, v. i sarcofagi dati da Reinach, II, 16, 3 e Gusman, op. cit., tav. 9, 2; Reinach, II, 196, 1; 227, 1; 447, 1; 539, 1; III, 184, 1 e *Cat. of the Mus. Capitolino*, tav. 40, n. 81 *a*; 251, 2; Reinach, III, 292, 2; 338, 1; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 143, n. 41; 144, n. 109.

(1) I rilievi erano scolpiti sui parapetti di marmo che decoravano i vomitorii dell'anfiteatro di Capua. Sono editi con cattivi disegni da Alvino in *Anfiteatro Campano*, Napoli, 1833, tavv. X e XI, pag. 9. Le fotografie di alcuni di essi, che qui presento, sono del fotografo Losacco del Museo Naz. di Napoli.

(2) Sulle gambe di Meleagro, con linee circolari incise, sono sommariamente indicate le uose, e così pure nel frammento citato, n. di inv. 6760.

Fig. 9.

Fig. 10.

testa di cui appare lo scheletro sotto la pelle, sbozzata più che finita a larghi colpi di scalpello, il modo

Fig. 11.

di esprimere gli scarsi muscoli del viso e di trattare i capelli, tutto infine, pur nella diversità delle due figure rappresentate, mostra una impressionante somiglianza con la testa del satiro vermute dal rilievo di Sorrento.

Infatti, un altro elemento comune tra le sculture di Capua e quelle di Sorrento sta nella tecnica con la quale alcune parti sono eseguite. L'artista modella accuratamente dove non abbia il fine di esprimere la forza fisica delle figure, si contenta di sbozzarle quasi e le tratta alla brava, là dove vuol rappresentarle nella pienezza della loro forza. Così sono eseguiti i nudi del rilievo dei satiri, così i satiri del rilievo di Bacco, mentre della Menade son modellate tutte le morbide curve e nel sacrificio a Diana, tranne pochi elementi, tutto viene accuratamente finito.

La città greca di Sorrento, nel primo secolo dell'impero, epoca della sua maggiore floritura, quando il commercio era attivo e le coste del golfo si coprivano di ville sontuose, doveva avere artefici di ogni specie che sul posto lavoravano per adornare le case dei ricchi che avevano scelto la incantevole penisola come loro dimora. E, fossero indigeni o fossero venuti da Roma, questi artisti dovevano subire l'influsso che le origini greche della città e gli avanzi della sua civiltà prima esercitavano sull'opera loro. Non solo, ma oltre il suggello dell'arte greca che aveva dato i modelli immortali, oltre i segni della romanità in cui essi vivevano, i loro lavori portavano naturalmente impressi i caratteri dell'ambiente dove l'opera si compiva e dove un'arte locale aveva già da tempo fissate le sue forme in pitture vascolari e in altri monumenti non pervenuti fino a noi.

Alda Levi.

BRONZI VOTIVI ITALICI

DEL MUSEO NAZIONALE DI VILLA GIULIA

ALLA VENERATA MEMORIA

GIVSEPPE ANGELO COLINI

Fra le collezioni del Museo di villa Giulia, rimaste finora inedite, vi ha una serie non numerosa di bronzi votivi di provenienza varia, riuniti insieme da affinità d'ispirazione e di esecuzione artistica, degni di particolare riguardo per la loro originalità ed importanza storica (¹). Tali oggetti, poco conosciuti fino a oggi nel loro complesso, vengono qui pubblicati e illustrati, colla coscienza nel loro illustratore di soddisfare a un dovere di studioso, nonchè a un vivo desiderio più volte espresso dal compianto e benemerito direttore di quel Museo, prof. Giuseppe Angelo Colini, per le cui cure appunto fu eseguita la maggior parte delle fotografie che accompagnano il testo.

DEPOSITO DI CAGLI

La parte principale della raccolta è costituita da un gruppo di statuette, note sotto il nome di *Bronzi di Cagli* (²). La scoperta di quei bronzi risale al 1878. Le particolari circostanze della scoperta apparvero per la prima volta brevemente riassunte nelle *Notizie degli scavi* di quell'anno (³).

Contemporaneamente Giuseppe Mochi, cui unicamente si deve tutto quanto sappiamo sulla scoperta, dava nella sua *Storia di Cagli* (Cagli, tipografia Balloni, 1878) notizie alquanto più diffuse sulla scoperta stessa, accompagnate da una tavola illustrativa, con le riproduzioni a disegno, non troppo fedeli, a dir vero, di alcuni tra i pezzi principali. La prima riproduzione fotomeccanica della massima parte dei bronzi, non di tutti, apparve molto più tardi in una rivista di attualità e di cultura popolare, nell'« Illustrazione Italiana » del 21 luglio 1901 (pag. 44-45) (¹). Ora soltanto, dopo oltre quarant'anni dalla scoperta, si pubblica ed illustra codesto gruppo di bronzi al completo.

Quanto alle circostanze, in qualche punto controverse, della scoperta, basti intanto ricordare che i bronzi furono rinvenuti presso Cagli, denominata anticamente *Cales*, o *Calle*, nelle Marche, in località [illegible], a circa tre chilometri a nord-est della città, [illegible] tornati alla luce in seguito, sembra, al movimento di una frana.

Ciò che si può agevolmente credere è che i bronzi rinvenuti siano ruinati a valle dalla sommità di una delle colline che circuiscono da due lati, cioè da ovest e da sud, la località della scoperta, delimitata negli altri lati dal fiume Screbia e da fossi minori (fig. 1). Sulla sommità di una delle accennate colline doveva sorgere

(¹) Non è da me contemplata, in questo lavoro, la ricca collezione di bronzi etruschi e romani, appartenuti all'ex-Museo Kircheriano e passata recentemente ad arricchire le collezioni di Villa Giulia.

(²) Helbig, Führer³, II, pag. 332.

(³) Breve cenno sulla scoperta, in *Notizie degli scavi*, 1878, p. 119. Inoltre *Bullettino dell'Istituto*, 1878, p. 74 e 131; e *Academy*, 27 aprile 1878, p. 378.

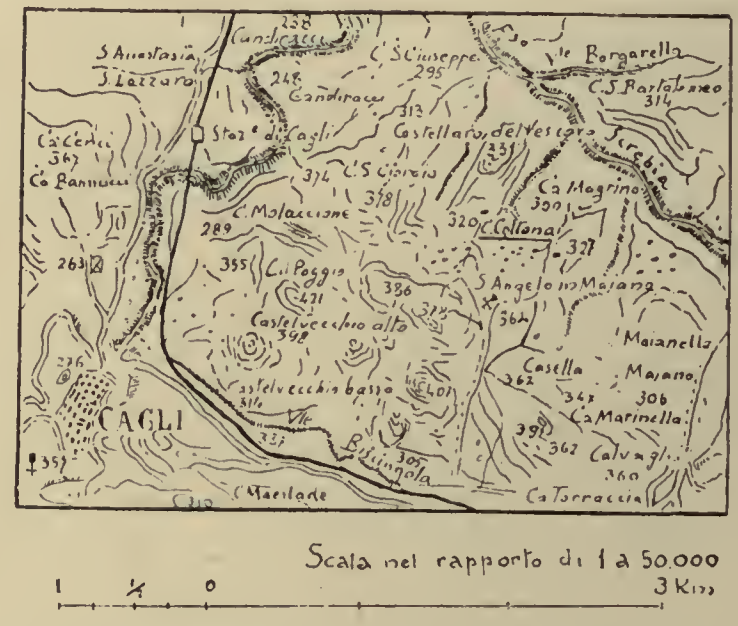
(¹) Dalle fotografie pubblicate nella Illustrazione Italiana sono tratti i disegni del Répertoire de la statuaire di S. Reinach, vol. III, p. 56-57.

l'edificio sacro al quale i bronzi hanno in origine appartenuto.

I varî bronzi recuperati, in numero di tredici (1), appartenenti alla locale Congregazione di carità, proprietaria del terreno, furono dopo lunghe trattative ceduti nel 1901 allo Stato, che li acquistò pel Museo Nazionale Romano, donde nel 1906 passarono definitivamente a far parte delle collezioni del Museo di Villa Giulia, come sede ad essi più conveniente.

Bronzi di arte primitiva.

1. Statuetta di guerriero (fig. 1), alta mm. 22 (n. d'inv. 12365). Priva del piede destro, colla gamba sinistra troncata sotto al ginocchio. È rappresentata in atto di avanzare col piede sinistro, reggendo colla destra sollevata una lancia o giavellotto, e coll'altra mano lo scudo, ora mancante, già adattato al dorso della



I bronzi di cui si tratta, ripetizioni quasi tutte di un unico tipo di divinità guerriera, dividonsi con facilità in due categorie, e cioè: 1) bronzi di arte primitiva, forse locale; 2) bronzi d'arte etrusca ellenizzante. Pur potendosi ritenere, nei rapporti cronologici, che i due gruppi siano relativamente coevi, daremo la precedenza al primo dei due, non già per esigenze cronologiche, le quali non sarebbero dimostrabili, ma unicamente per riguardo alla speciale importanza etnica del materiale (2).

mano con un chiodetto di bronzo ribadito. La figura porta sul capo un elmo cristato munito di alette mobili rialzate sopra le tempie, e di alto apice terminante in una testa di cigno. Questo regge alla sua volta un cimiero di sottile lamina di bronzo, adattato all'apice dell'elmo per mezzo di un chiodetto di ferro ribadito. Una singolarità del cimiero è ch'esso porta d'ambo i lati una decorazione graffita, a denti di lupo (fig. 2).

Sul busto sottile, e addirittura schiacciato in larghezza, della statuetta, appare adattata una corazza con alta cintura a bordi rilevati e *ptéryges*. Al disopra della corazza la figura indossa un particolar giubboncello senza maniche, aperto sul petto (1). Notasi sulla corazza un ricco lavoro di rifinitura a graffito, con una specie di losanga disegnata in corrispondenza del-

(1) Non è certo però che qualche altro pezzo del gruppo non sia andato trafugato e disperso.

Giuseppe Mochi (op. cit., p. 46) inoltre, riferendosi a notizie attinte a manoscritti di Luigi Rossi, storico di Cagli, giacenti nella Biblioteca Municipale di quella città, parla «di altre statuette di metallo, di vasi e di utensili umbri od etruschi trovati in varî tempi in varî luoghi del territorio e fino presso alla città.»

(2) « La rusticité et la maladresse d'un travail ne sont pas toujours la preuve d'une antiquité très haute, mais proviennent parfois de causes très diverses. » W. Déonna, *L'archéologie et ses méthodes*, II, p. 34.

(1) Non vi è riscontro di simile indumento sopra monumenti di sorta, di arte italica o forestiera. Pure la stranezza del fatto non ne può impedire il riconoscimento nel caso speciale. Cfr. per l'originalità del costume la statuetta di bronzo pubblicata da P. Orsi in *Ausonia*, VIII (1913), p. 53.

l'addome e una serie di listelli sotto i margini del giubboncello (fig. 3). La stessa decorazione graffita vedesi

Fig. 1.

lungo gli orli del giubboncello stesso. Alle gambe la figura porta degli schinieri di tipo greco.

La rozza esecuzione artistica della figura si rileva, oltre che dalla scarsezza di particolari anatomici di tutta la persona, dal particolare trattamento del viso, dove gli occhi sono incavati sotto le ciglia a forte rilievo, il naso è sottile e sporgente, le labbra distinte da un semplice taglio grossolano indicante la bocca, il mento appena accennato e poco distinto dal collo.

Fig. 2.

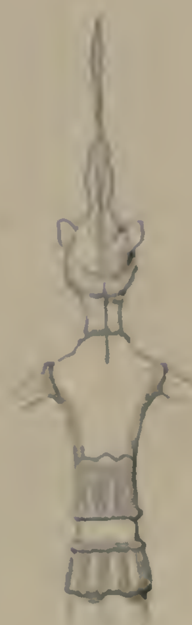


Fig. 3.

2. Statuetta di guerriero simile, di esecuzione alquanto più rozza (fig. 4). Alt. mm. 202 (n. di inv. [illegible]).

La statuetta, perfettamente conservata, porta un elmo in forma di semplice pila o calotta, crestata, con breve appendice in alto, entro un taglio della quale è adattato il cimiero fatto di lamina di bronzo, liscia. La figura è in atto di avanzare col piede sinistro, col

levando colla destra la lancia e reggendo col braccio sinistro lo scudo tondo di lamina di bronzo. Il busto è protetto da una corazza terminante in un'alta cintura a protezione dei fianchi; sulle spalle è il caratteristico

La statuetta porta sul capo un elmo senza guanciere, con cimiero fuso unitamente alla calotta dell'elmo. Ha inoltre corazza, cintura, giubboncello e chinieri.

Manca lo scudo, già adattato al polso con chio-

Fig. 4.

giubboncello, dagli orli graffiti. Anche le ciglia sono graffite.

Alcune parti della figura, come le gambe, appaiono digrossate dopo la fusione con la lima, onde l'aspetto particolarmente rigido e legnoso della statuetta.

3. Statuetta di bronzo, simile alla precedente (fig. 5). Alt. mm. 162 (n. d'inv. 12367).

detto di bronzo ribadito. Esecuzione più grossolana e sommaria delle statuette precedenti.

4. Statuetta simile (fig. 6). Alt. mm. 13 (n. d'inv. 12368). Manca del piede sinistro.

La statuetta porta un elmo ad alette e cimiero fuso. Alto cinturone ai fianchi.

5. Statuetta di guerriero, di maggiori proporzioni,

e di un tipo affatto diverso dai precedenti (fig. 7). Alt. mm. 242 (n. d'inv. 12362.)

La statuetta, fusa in uno stampo dei più grossolani, ha subito un certo lavoro di rifinitura con la lima,

Fig. 5

specie nei tratti del viso, che però hanno avuto per effetto di riuscire mostruosi. Al contrario delle precedenti statuette, le spalle di quest'ultima sono fin troppo larghe; il busto si riduce, assottigliandosi, a una forma cilindrica, sopra un paio di gambe corte e grosse e rigide alle giunture. Ai piedi tracce delle dita.

Il capo è coperto da un elmo con alette rialzate ed alto apice, con intaccatura in alto, per collocarvi il cimiero mancante. Sul petto una corazza munita di spallacci e cintura, con chitoniscus, sembra, spargete. Si notano dei cerchi, come fossero delle armille, intorno alle braccia; schinieri alle gambe.

Al dorso della mano destra era adattato, per mezzo di un chiodetto di ferro, uno scudo di lamina rossa, di cui

Fig. 6

resta aderente un piccolo frammento. Nel pugno abbassato la figura stringeva la lancia, come nel settimo.

Particolare degno di nota, un'appendice sporgente in alto, alla sommità della parte posteriore della corazza, per protezione della nuca. Sono graffiti minutamente i capelli, i lembi della corazza e degli spallacci e certe originali armille alle braccia (più di somiglianza?).

6. Statuetta di guerriero nudo (fig. 8), alta mm. 215 (n. d'inv. 12365). Ha un elmo a calotta munito di paranuca e già sormontato da un apice, troncato alla base; chitoniscus e corazza sovrapposta, con spallacci. La mano che impugna l'asta è tenuta sollevata. Principale caratteristica della statuetta è che la corazza con tutti i suoi particolari è rappresentata non

a rilievo, ma soltanto a righe verticali e orizzontali, profondamente incise tutt'intorno alla forma cilindrica del busto.

Quanto alle proporzioni, notiamo la testa molto piccola sul collo eccessivamente lungo, gli arti superiori brevi, il busto sottile, le gambe enormemente sviluppate in lunghezza e in grossezza.

Fig. 7.

7. Statuetta di guerriero, simile per la posa alle precedenti (fig. 9). Priva dell'avambraccio sinistro. Alt. mm. 256 (n. d'inv. 12364).

La figura porta sul capo un elmo ad alette e cimiero fuso, con particolari eseguiti a graffito sulle due facce. È munita di corazza con spallacci e bordo inferiore rigonfio, con *ptéryges* e chitonisco graffito. I piedi della figura, nudi, portano accennate le dita.

I tratti del volto sono primitivi, ma severi. Essi mostrano un grande progresso di esecuzione rispetto alla statuette precedenti. Gli occhi alquanto sporgenti, il naso corto e grosso, il mento molto sviluppato. Nell'insieme la statuetta presenta caratteri di minore arcaismo o ingenuità di esecuzione delle precedenti [1].

Fig. 8.

8. Statuetta primitiva di guerriero (fig. 10), alta mm. 196 (n. d'inv. 12369). Priva del piede sinistro.

È qui rappresentato, colla maggior economia di mezzi artistici e tecnici, il tipo tradizionale già noto. Direttamente sulla sommità del capo, senz'alcuna traccia della calotta dell'elmo, è adattato, entro ap-

(1) Cfr. una statuetta della stipe di Ancarano di Norcia, in *Notizie degli scavi*, 1878, tav. II, 1.

punta intacca, il cimiero di lamina di bronzo. Le braccia della figura, corte, pendono divaricate dal busto, il quale, dello spessore di qualche millimetro, presenta diagonalmente delle file di cerchietti incisi, indicanti forse, nella intenzione dell'artefice l'armatura. Le gambe, allo stesso modo delle braccia, si distaccano informi dall'estremità del corpo come due bastoncelli.

Fig. 9.

9. Imitazione di statuetta simile, in lamina di bronzo (fig. 11), alta mm. 195 (n. d'inv. 12370).

Si tratta di un vero schema di statuetta, dove sono appena riconoscibili le parti anatomiche principali. La testa è minuscola più che piccola; il corpo allungato e come ritagliato in una lamina a bordi perfettamente paralleli; le gambe, brevi e sottili, divaricate leggermente. Aderisce al braccio sinistro lo scudo rotondo di lamina di bronzo; il braccio destro è ingenuamente rappresentato a sembrerebbe, per apparire sollevato in atto di brandire la lancia.

Bronzi di arte etrusca ellenizzante

10. Statuetta virile nuda (fig. 12), alta mm. 165 (n. d'inv. 12390). Priva del braccio sinistro, apparte-

Fig. 10

tenente spezzato. Del resto la statuetta non sembra essere stata fusa tutta di un pezzo, ma gli arti separatamente dal busto, per essere poi riuniti a questo mezzo della saldatura. Anche il braccio destro fuso a parte, risulta attaccato presso alla spalla con questo sistema. Le gambe portano evidenti segni di attacco al ginocchio. Il piede destro, nella articolazione alla caviglia, presenta evidenti tracce di restauro antico.

La figura avanza col piede sinistro, vibrando la lancia colla destra sollevata all'altezza del capo. Al braccio sinistro verisimilmente la figura teneva lo scudo. I capelli, leggermente ondulati e sottilmente

Fig. 11.

seni leggermente pronunziati. Tutti gli altri particolari anatomici ridotti alla più semplice espressione. Le gambe sono lunghe e relativamente sottili; i piedi eseguiti con una relativa cura dell'anatomia all'attacco

Fig. 12.

graffiti sopra un solo piano, scendono da ciascuna parte in una doppia ciocca sopra le tempie e quindi ricadono in una massa abbondante dietro la nuca incurvandosi, come se fossero stretti da una *stephánē*. Il volto, con le orecchie applicate troppo in alto sulle tempie, presenta, sotto una fronte bassa, le orbite degli occhi sporgenti, il naso grosso, il taglio delle labbra obliquo, il mento fortemente sviluppato; caratteri questi della statuaria classica arcaica, così ellenica come etrusca. Il collo della figura è corto e robusto, i

del polpaccio, ma di proporzioni asimmetriche (il piede destro avanza di cinque millimetri il sinistro, lungo mm. 60). Solo per il trattamento, più progredito, del volto, possiamo escludere la statuetta dalle primitive, descritte di sopra.

11. Statuetta virile nuda (fig. 13), alta mm. 185 (n. d'inv. 12361). La figura, d'aspetto giovanile, imberbe, è in atto di avanzare obliquamente col piede sinistro, il braccio destro piegato ad angolo retto, e la mano sollevata per brandire la lancia, il braccio sinistro di-

steso, e distese le dita della mano per sostenere lo scudo, ora mancante, come la lancia. Aderenti alla pianta dei piedi, la figura porta due appendici che si riuniscono

Fig. 13.

a V, destinate in origine, come perni, ad assicurare la statuetta alla sua base (¹). Pátina azzurrognola.

La statuetta, pur rivelando dei caratteri artistici più progrediti rispetto alle precedenti, conserva tuttavia ancora un visibile profondo arcaismo. Il trattamento della testa

imperniati su di un unico asse verticale perfettamente

(¹) In Helbig, *Führer*², II, p. 333, leggesi a tale proposito: « Kleine Statuette... interessant durch die unter den Füssen stehen gebliebenen Gusszapfen ». Questo particolare, che già indusse in errore riguardo all'interpretazione di tutta quanta la scoperta, va ridotto al suo giusto significato. La statuetta doveva avere sotto la pianta di ciascuno dei piedi un'appendice la quale s'introduceva come un chiodo nella base destinata all'uopo. Nella matrice, dalla quale si trasse la statuetta, tali appendici, fuse per comodità di tecnica, [illegible], senza soluzione di continuità.

rigido, i movimenti schematici e stilizzati degli arti, le piante dei piedi che poggiano sopra un solo piano, la fissità dello sguardo nelle orbite ancor prominenti, e inoltre la disarmonia delle proporzioni, tutto ci rivela un'arte non ancor giunta, ma già sulla buona strada per arrivare alla imitazione del vero. Nelle proporzioni si nota il tronco eccessivamente tozzo e breve (1).

12. Testa di divinità efebica (tav. I), alta mm. 220 (n. d'inv. 12358) (2). La testa, alla grandezza di due terzi del naturale (altezza dal mento alla sommità della fronte, mm. 140), priva di calotta cranica, mostra di aver appartenuto a una statua avendo i bordi del collo sfrangiati. È coperta di una bella patina azzurra omogenea. Le orbite degli occhi sono incavate nel centro, per l'applicazione delle pupille riportate in materia vitrea. I capelli, a ciocche ondulate e ricciute, divisi sulla fronte, ricadono in riccioli abbondanti sopra le tempie, nascondendo le orecchie piccole, e sulla nuca, in pittoresco disordine. La fronte è spaziosa, il naso sottile e appuntito, le labbra carnose, il mento piccolo e rotondo. Le sopracciglia sono indicate a leggero graffito.

Il cranio è incorniciato da una specie di *stephánē* a nervatura centrale, alta tre centimetri, con la punta di una foglia lanceolata, aderente alle due estremità e appena visibile. Presso l'orlo superiore in corrispondenza delle tempie, sono praticati due piccoli fori rotondi; altri due fori simili trovansi all'estremità del taglio posteriore della nuca. È evidente come codesti fori servissero per l'applicazione della calotta cranica, o meglio di un elmo, di cui la *stephánē* costituisce la residua estremità frontale. Detto copricapo, fuso e lavorato a parte, s'imperniava in corrispondenza della parte interna della *stephánē*.

Fuse e lavorate a parte sono anche le due ciocche di capelli, applicate con tanto effetto pittorico sopra le tempie, e tali da richiamare alla memoria uno dei più bei profili muliebri della tomba dell'Orco a Corneto Tarquinia (*Monumenti dell'Ist.*, IX, tav. XIV; Bulle, *Schöne Mensch*, I, tav. 312). Tali ciocche di capelli riportate sono assicurate ciascuna alle tempie con un grosso perno di bronzo, attraversato alla sua volta da una sbarretta più sottile, dello stesso metallo. Un' altra sbarra simile attraversa verticalmente, dalla parte interna, l'orbita dell'occhio destro, allo scopo evidente di fissare la materia vitrea impiegata a figurare la pupilla.

I particolari tutti del volto, nonchè il trattamento anatomico del collo della figura, con i tendini anteriori opportunamente rilevati e lo spianamento sotto la nuca, ci rivelano un'arte giunta alla piena maturità dei suoi mezzi espressivi.

Questo importante pezzo di scultura fu già ritenuto appartenere, per il suo aspetto quasi femmineo, ad una statua di Minerva. Ma il trattamento dei capelli troppo corti per una figura muliebre, oltre la fronte spaziosa e il lungo ovale del volto, permise agevolmente di riconoscervi invece un tipo di Marte. Quanto allo stile, se specialmente i tratti fini e regolari del volto ci rivelano un'arte matura, non sono da trascurare tuttavia residue tracce di arcaismo. I capelli stilizzati sopra la fronte e le tempie, la fronte perfettamente piana, la cavità sopraciliare poco profonda (1), le labbra semiaperte ma atteggiate a un'espressione severa, quasi triste, sono tracce evidenti di una scultura, se non anteriore a Fidia, certo non direttamente dipendente da Fidia e dalla sua scuola. Simili caratteri statuarî in territorio greco sarebbero da ascrivere ad arte peloponnesiaca dal V secolo pieno; e infatti la bella testa è stata giudicata altrove di stile argivo policleteo (2).

Nulla però ci autorizza a ritenere che si tratti qui di un'opera d'arte greca, e tanto meno uscita dall'officina di Policleto. La località appartata della scoperta e le varie circostanze del rinvenimento (cioè la concomitanza di altri bronzi, taluni d'ispirazione greca, ma di origine assolutamente non greca) c'inducono a ricercare il luogo d'origine della statua in territorio italico, e precisamente in Etruria. Certe caratteristiche della figura, come il profilo appuntito del naso e le ciocche abbondanti dei capelli sopra le tempie, o sono estranee alla scultura greca in generale, o non peculiari della scuola argiva policletea (3). Il tipo dell'elmo, poi, di cui resta la sola

(1) Cfr. questa statuetta con una, molto simile per fattura artistica, della stipe di Ancarano (*Notizie* cit., tav. I, 10), forse rappresentante Marte giovanile in riposo. Nell'una e nell'altra statuetta notiamo all'incirca le stesse proporzioni e la stessa esecuzione molle ed incerta dei particolari anatomici del tronco e degli arti.

(2) Helbig, *Führer*, II, p. 332 (con bibliografia).

(1) Cfr. per contrasto del trattamento dell'occhio in statue greche del V secolo, Bulle, op. cit., I, tav. 194.

(2) A. Mahler, *Polyklet und seine Schule* (1902), p. 128 sg.

(3) I capelli ondeggianti a ciocche sulle tempie si notano in sculture anteriori a Policleto, come l'Apollo Choiseul-Gouffier del Museo Britannico, attribuito a Calamis (Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 404).

estremità frontale in forma di *stephàne*, non è nè attico nè peculiarmente greco, non essendo stato munito di guanciere e avendo avuto forse soltanto il paranuca. Esso sembra approssimarsi, per la forma, a un modello abbastanza diffuso in Etruria [1]. La tecnica infine delle ciocche di capelli riportate sulle tempie è anch'essa una novità e una moda che non si ritrova nell'arte greca, più spontanea nell'ispirazione e più semplice, o meno artificiosa, nei mezzi [2].

Nell'insieme, più che trattarsi di opera di scuola greca, la testa giovanile sembra testimoniare dell'attività di artefice etrusco della seconda metà del V secolo, educato alla scuola dei Greci e sotto l'influsso diretto di quell'arte, ch'egli studiavasi interpretare, più che imitare e copiare supinamente.

La statua votiva o di culto, cui apparteneva la testa del deposito di Cagli, fa ricordare anzitutto, per il soggetto che era destinata a rappresentare, la statua in bronzo di guerriero, rinvenuta presso Todi, a proposito della quale l'ipotesi ancora più probabile rimane quella di un'immagine culturale del Marte umbro, non ostante i dubbî avanzati da qualche studioso [3]. A parte la differenza notevole di età, non essendo la statua di Todi anteriore alla fine del IV secolo, notiamo una certa somiglianza fra le due teste, nel trattamento dei capelli sulle tempie. Stilisticamente la testa di Cagli presenta maggiore affinità con l'Efebo di bronzo, *λαμπαδηφόρος*, trovato a Pompei, che il Sogliano ascrive ad artefice attico degli ultimi anni del V secolo [4]. Si nota anche nell'Efebo di Pompei la scriminatura dei capelli sulla fronte, il profilo dal naso appuntito, le narici appiattite, la bocca semiaperta, il mento rotondo. Per tutti gli altri caratteri l'Efebo di Pompei si collega all'*Idolino* di Pesaro del Museo Archeologico di Firenze [5], col quale la testa di Cagli non ha rapporti stilistici di sorta, ma che merita tuttavia di essere ricordato insieme, per la riprova che ci offre della diffusione di opere di arte greca o grecizzante nei paesi del versante orientale degli Appennini.

(1) *Archäol. Anzeiger* 1905, p. 20, fig. 7, L. 38.

(2) J. Martha (*L'art étrusque*, p. 304) nota come le statue metalliche dell'Etruria, tutte in bronzo fuso, si compongano di più pezzi fusi separatamente e saldati insieme.

(3) Helbig, op. cit., I, p. 383.

(4) *Monumenti antichi dei Lincei*, X (1901), p. 641 segg., tav. XVI-XXI.

(5) Milani, *Guida del Museo*, pag. 173, tav. CXLIII; Bulle, op. cit., I, tav. 52.

13. Piccola testa munita di elmo (fig. 14), appartenente a una statuetta di Minerva. Bella patina marrognola. Alt. mm. 110. N. d'inv. [illegible] (1).

Fig. 14.

I capelli, divisi sulla fronte e ondulati, ricadono ampiamente sulle tempie e dietro la nuca. L'elmo, con paranuca, porta una specie di *stephàne* terminante in due rosette sopra le tempie, ed è sormontato da un apice a testa di cigno, con intacca superiore per l'innesto di un cimiero di lamina e con foro per l'introduzione di un perno [2].

Caratteri principali della piccola testa, come la precedente di arte molto progredita, sono la fronte ampia, gli occhi grandi, la bocca piccola semiaperta, il mento minuto.

Età ed arte affini al numero precedente.

(1) [illegible]

(2) Lo stesso tipo di elmo con apice a testa di cigno osservasi su statuette in bronzo arcaiche di Atena, provenienti dall'Acropoli. Collignon, op. cit., I, p. [illegible].

Quale l'interpretazione da dare alle varie statuette e pezzi di scultura descritti? Riguardo alle statuette di tipo giovanile, di guerrieri imberbi, munite di elmo, scudo e corazza ed armate di lancia, è facile convenire nella designazione di un tipo di Marte, divinità originariamente italica e particolarmente in onore presso le antiche popolazioni dell'Umbria, del Piceno e di tutta l'Italia centrale (1). Non si ha più invece la stessa assoluta certezza scientifica, allorchè si passa al tipo virile nudo dei nn. 10 e 11, sebbene nello stesso identico atteggiamento delle altre statuette. Certezza la quale sembra scompaia del tutto nell'esame di un esemplare della grande statuaria, come è il n. 12 (2). Eppure il problema è il medesimo; e coloro stessi che non sembrano voler accettare l'interpretazione più ovvia, rinunziano a sostituirne a questa un'altra attendibile, omettendo nello stesso tempo di considerare il fatto molto eloquente della concomitanza.

I varî modelli di statuette, sia munite di elmo e corazza, sia nude, si riconducono tutte ad un solo tipo, che è appunto il Marte delle popolazioni italiche, concepito artisticamente e riprodotto volta a volta secondo due ordini di criterî artistici e religiosi profondamente diversi. La diversità di criterî nella rappresentazione materiale del tipo di Marte dipende dalla diversità di gusto artistico che suggeriva l'imitazione di una piuttosto che di altra opera d'arte proveniente dalla vicina Etruria, e dal successivo adattamento dello spirito religioso locale, di natura conservatore, agli influssi forestieri. Appare così in primo tempo larga e incontrastata la voga degli idoletti di Marte, armati di tutto punto, ad immagine e somiglianza forse del bellicoso capo della tribù morto, e divinizzato quindi sotto le sembianze di un dio vincitore, dalla mente rozza e primitiva delle popolazioni, alla stessa guisa del divo Romolo. Sotto tale riguardo soprattutto si spiega la ricchezza di particolari attinti al costume locale, onde alcune di queste primitive statuette costituiscono un'interessante e preziosa testimonianza per la etnografia di quelle popolazioni, allo stesso modo quasi degli idoletti nuragici della Sardegna (3). Non è esclusa però nell'arte, come nella vita ordinaria e nel costume, l'influenza di elementi stranieri, introdotti per il tramite dell'Etruria: tali il ricco cimiero a coronamento dell'elmo, e gli schinieri.

Successivamente, sviluppatasi la statuaria in Etruria sotto l'influsso di modelli greci e introdottosi il gusto del nudo eroico, già diffuso in Grecia fin da età remotissima (1), le statuette maschili nude cominciarono ad avere diffusione anche oltre i confini dell'Etruria. Le statuette descritte ai nn. 10 e 11 costituiscono appunto dei tentativi imperfetti, sebbene in via di graduale progresso, verso un nuovo ideal tipo statuario.

Sembra esulare da queste considerazioni la piccola testa elmata, per le sue caratteristiche addirittura muliebri. La presenza di una simile statuetta, autentico modello di arte etrusca, fra idoletti rappresentativi di Marte, non può sorprendere se si rifletta alla natura guerriera della dea e al suo particolare aspetto statuario sotto la figura di Athena Prómachos; nel quale aspetto, eccettuato il costume femminile, in nulla si distingue il tipo arcaico di Marte giovanile combattente da quello di Atena (2).

Mentre le statuette nude del dio guerriero non sono finora che un tentativo di sostituire un nuovo modello artistico a quello accolto da tempo e consacrato dalla tradizione e dal culto, ricco invece è il repertorio delle statuette riproducenti l'altro tipo di Marte italico, quale appare dall'esame delle varie collezioni di antichi bronzi, italiane e straniere. La serie di bronzi italici, sparsi per ogni dove, che si riconducono ad un unico tipo di Marte combattente, secondo lo schema noto, è certamente vastissimo, e si può appena avere un saggio di tanta ricchezza sfogliando cataloghi e repertorî delle più note collezioni di antichi bronzi.

Sembrami però opportuno di richiamare qui l'attenzione sopra qualche esemplare di statuette di bronzi

---

(1) G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, I, p. 129 sgg.

(2) Tale incertezza si nota in *Führer*³, l. c.

(3) V. Spinazzola, *Di alcune antichità sarde*, in *Rendic. della R. Accademia di Napoli*, 1902, pag. 219 segg., tav. 8. Taramelli A., *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, *passim*. R. Pettazzoni, *La religione primitiva in Sardegna* (Piacenza, 1912), con tutta la vasta bibliografia relativa. Ved. ivi, p. 37 segg. (*Le rappresentazioni figurate*).

(1) Ved. W. Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 17 seg.; Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, vol. VIII, p. 717 seg.

(2) Anche fra i bronzi del Deposito di Broglio in Val di Chiana, comprendenti diverse statuette di guerrieri, trovasi una statuetta muliebre armigera (L. A. Milani, *Il R. Museo di Firenze*, p. 228). Vedi inoltre la stipe votiva di Cere (*Notizie*, 1886, p. 33), con statuette fittili di Atena armigera.

del tipo accennato, per la più stretta parentela che presentano con gli esemplari della stirpe di Cagli. A Parigi (Biblioteca Nazionale) trovansi due statuette di bronzo che, dalla descrizione offertane da Babelon e Blanchet nel loro Catalogo, risultano appartenere alla stessa famiglia dei bronzi di Cagli (1). E altrettanto si può dire di più statuette comprese fra i bronzi del Museo Britannico (2), tutte riconosciute come provenienti dal territorio etrusco. Non è escluso che, intensificando le ricerche nelle numerose collezioni del genere, tuttavia inedite, la lista di questi esemplari di antica arte italiana, così strettamente affini tra loro da sembrare usciti dalla stessa fabbrica, possa aumentare (3).

Non può essere qui passata sotto silenzio la questione sollevata al tempo della scoperta, se il gruppo dei bronzi di Cagli testimoniasse la presenza, sul luogo del rinvenimento, di una fonderia o di una stipe votiva. Il problema è però soltanto apparente, giacchè, mentre gli argomenti per sostenere la presenza di una officina furono sin da principio incerti e illusorî (quale il getto considerato non finito della statuetta n. 11), un esame imparziale degli oggetti rinvenuti permette di escludere con perfetta sicurezza quell'ipotesi. Come si può infatti immaginare che oggetti artistici di ispirazione così diversa e di un valore ideale e pratico così disparato, quali sono i bronzi di Cagli, potessero uscire da una stessa officina? Non differenza di età, per affermare la quale non vi è materia (la contemporaneità degli oggetti suggerendo anzi in tal caso la contemporaneità), ma l'evidente disparità di modelli e di cultura artistica costituisce l'argomento, più che forte inviolabile, per escludere l'ipotesi della officina o fonderia. La scoperta fatta di pezzi informi di metallo presso il luogo dove si rinvennero i bronzi lavorati (1) costituisce un altro forte argomento a favore della stipe votiva, cui quelli appartenevano, come pezzi di *aes rude*, secondo l'uso altrove ripetutamente constatato. Nelle statuette medesime, poi, non è da trascurare la presenza di quelle appendici al disotto dei piedi, le quali non potevano servire che a fissare gli oggetti su tavole o cippi, nell'interno o all'ingresso del santuario, come si è constatato altrove in casi simili (2). Pensiamo dunque che del culto e della divinità venerata presso il luogo del rinvenimento non è giunta a noi che una piccola parte della stipe votiva. Ciò che rimane è tuttavia sufficiente per valutare la notevole importanza storica della scoperta, la quale si collega, per la sua natura, con altri rinvenimenti del genere.

Di simili rinvenimenti, cui va assegnata la più alta importanza per la storia dell'arte e della religione delle antiche popolazioni italiche, non è mai stata penuria in Italia, e specialmente nelle regioni più archeologiche dell'Italia centrale, l'Umbria e Toscana; e se ignoranza, avidità o negligenza di uomini permise, anche in tempi recenti, che gruppi archeologici così importanti andassero irreparabilmente dispersi, pur tuttavia non credo far opera vana richiamando qui, per un utile confronto, scoperte affini di ripostigli di bronzi, di età diversa l'uno dall'altro, ma tuttavia identici per la loro natura e destinazione.

La più antica scoperta di una stipe di bronzi votivi, di cui abbiamo serie testimonianze storiche, è quella ricchissima del monte Falterona, avvenuta nel

(1) Babelon-Blanchet, *Catal. des bronzes antiques de la Bibl. Nationale*, n. 185. Si riporta qui appresso la descrizione testuale: « Mars combattant. – Il est imberbe et coiffé d'un casque orné d'un cimier en forme de tête de cygne et dont la haute *crista* est particulièrement développée; les paragnathides sont relevées sur les tempes. Il porte une cuirasse et des cnémides. La main droite, levée, brandissant un javelot, dont il ne reste qu'un tronçon; la main gauche, tendue en avant, tenait sans doute un bouclier. L'armure du guerrier est ornée de dessins au burin exécutés très finement; le dos de la cuirasse notamment est décoré d'une sorte de damier. Haut. 301 mm. Trouvé en Étrurie. » – Cfr. anche i nn. 187, 188, 189 (statuette simili, alte rispettivamente mm. 183, 148, 226).

(2) Walters, *Catal. of bronzes in Brit. Mus.*, dal n. 451 al 458, e n. 462. Il copricapo del n. 454 è ivi così descritto: « a helmet with portal ridge, cheek pieces turned-up, and crest in the form of a swan's head. »

(3) Una statuetta votiva di guerriero, del tipo di quelle descritte, gentilmente segnalatami dall'amico prof. G. Q. Giglioli, e inviatami in fotografia dal dott. A. De Rinaldis, trovasi nella sala dei piccoli bronzi al Museo Nazionale di Napoli, distinta col n. 5512 (Inventario Fiorelli). È spezzata all'altezza della caviglia e misura in altezza mm. 190. La figura porta un elmo ad alette rialzate, con grande cimiero graffito, e lunga coda pure spezzata. Corazza con spallacci, cintura e *pteryges*, sopra il chitoniscо; schinieri alle gambe. La mano destra sollevata brandisce la lancia; il braccio sinistro, mancante, reggeva lo scudo. Perchietti ed altri motivi geometrici vari, impressi e graffiti intorno alla vita. — Notevole, nonostante i tratti sgraziati del volto giovanile, l'affinità stilistica e di esecuzione della statuetta di Napoli con la statuetta del Museo di Villa Giulia, qui riprodotta a tav. II. È da deplorare che di ambedue si ignori la provenienza.

(1) G. Mochi, op. cit., p. 46 (nota).

(2) Cfr. Pettazzoni, op. cit., p. 45 sgg.

1838, la più importante, forse, di tutte quelle finora conosciute; la quale, insieme con grande quantità di *aes rude*, di armi e di altri oggetti varî, mise in luce non meno di seicentocinquanta statuette votive, a soggetti diversi (1). Segue la stipe delle Acque Apollinari di Vicarello (1852), ricca di pezzi minutissimi di *aes rude* (oltre milleduecento libbre), di pezzi di *aes grave signatum* (millequattrocento libbre)e bicchieri di bronzo e di argento (2).

Meno ricca, apparentemente, la stipe arcaica di Broglio in Val di Chiana, scoperta nel 1863, collegata dal Milani col culto di *Attis* e dei *Corybanti*, con varie statuette di tipo guerriero e numerosi frammenti di *aes rude* (3).

Negli scavi di Amelia nell' Umbria (1860-64) si ebbe la ventura di ritrovare la stipe votiva vera e propria, conservata intatta nella sua custodia o *favissa*, fatta di lastre di tufo, contenente *aes rude* in grande quantità, insieme con statuette di bronzo e di piombo (4), fra cui numerosi i tipi guerrieri.

Di altri depositi sacri dello stesso genere, rinvenuti l'uno a Gubbio (5), l'altro presso il lago di Fucino (6), abbiamo assai vaghe notizie. Il primo di questi due, specialmente interessante il caso nostro, poichè constava di un gruppo di statuette di Marte, chiara riprova del culto locale e regionale di questa divinità, dimostrato anche appresso, è interessante anche topograficamente, giacchè Gubbio dista da Cagli non più di 32 chilometri sulla via dell'Appennino.

Presso Ancarano di Norcia, piccola frazione a nord-est di quella città, si rinvenivano nel 1878, accanto a una necropoli arcaica ad incinerazione e in mezzo a una notevole quantità di *aès rude* e altri oggetti diversi, di carattere votivo, « varie centinaia » di statuine coll'effigie di Marte e di altre divinità, di stile vario, dal primitivo al più rifinito ; e si scopriva infine la pianta del tempio cui la stipe era annessa (1).

Altre scoperte secondarie di stipi votive, fornite di statuette di bronzo, risultano avvenute in territorio etrusco, come Bomarzo (ant. *Polimartium*), Sovana (*Suana*) e *Rusellae*, e in territorî finitimi, come Assisi, Bettona e Narni nell'Umbria e Castelleone di Suasa e Arcevia in provincia di Pesaro.

Circa il 1875 si scopriva casualmente la stipe di un tempio o santuario, presso Isola di Fano, in comune di Fossombrone (2); stipe fornita di statuette di bronzo e fittili e così importante come dimostra la statuetta del così detto « Vertumnus » al Museo Archeologico di Firenze (3).

Nel Lazio vanno ricordate la stipe del tempio di Diana Nemorense e quella del tempio di Giunone

---

(1) *Bullettino dell'Inst.*, 1838, p. 65 segg. Vi sono descritte brevemente talune delle principali statuette rinvenute. Cfr. Dennis, *Cities and cemeteries*³, p. 107 segg. Andata dispersa la stipe, la massima parte almeno dei bronzi esulò all'estero, in gran parte ad arricchire le collezioni del Museo Britannico. Ivi alcuni esemplari artisticamente notevolissimi, giustificano il rammarico per la manomissione di una scoperta così preziosa. — Walters, *Catalogue of the bronzes in British Museum*, nn. 459, 463, 614-616, 679; Id., *Select bronzes* (London, 1915), tavv. 9, 10, 38.

(2) G. Marchi, *La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari*, Roma, 1852. *Archäol. Zeitung*, 1852, p. 151 (*Anzeiger*). Su Vicarello ved. Tomassetti, *La Campagna romana*, vol. III, p. 170 segg.

(3) *Bullett. dell'Inst.* 1864, p. 138 segg.; Milani, *Guida*, p. 228.

(4) Degli scavi di Amelia si sa soltanto quel pochissimo che è riferito da G. Eroli in *Bullettino dell'Istituto*, 1860, p. 118 segg.: 1864, p. 56 segg. e p. 251 segg. I « cento e più idoli ordinarî » di bronzo, di cui ivi si parla, lasciano tuttavia senza alcuna esitazione identificare la scoperta di una stipe votiva. Lo stesso credo debbasi pensare delle statuette di piombo, senza condividere l'ipotesi di H. Brunn, che li ritenne giocattoli per bambini (ved. *Monum. dell'Istituto*, Supplem., t. XI). Rare però sono le statuette di piombo nelle stipi votive italiche. Oltre la stipe di Amelia non saprei ricordare che la stipe, già ricordata, di Cere, contenente una sola statuetta di piombo.

(5) Si tratta di una ipotesi assai verisimile espressa da W. Helbig e riferita in *Archäol. Zeitung*, *Anzeiger* 1866, p. 210.

(6) Ibidem (statuette votive di Ercole).

(1) *Notizie Scavi*, 1878, p. 13 segg. (tav. I-II); 1880, p. 6 segg. (tav. I-II). Che la stipe fosse relativa al culto di Marte sembra attestato, oltre che dalla numerose statuette e dal materiale vario (scudi e lancie), anche dall'iscrizione graffita sopra un piattello frammentario [MA]RS ΛSIO (*sic*) (*Not.* 1878, tav. I). Alcune delle statuette sono molto sommariamente descritte (ibidem, 1880, p. 26 seg.). Gli oggetti, parte andarono dispersi, parte passarono nella Collezione Guardabassi di Perugia.

(2) *Bullettino dell'Inst.* 1875, p. 75 segg.

(3) *Notizie*, 1884, p. 271 segg., tav. III. Milani, *Guida*, p. 138, tav. XXIX.

Vedasi per Bomarzo e Sovana, *Notizie*, 1885, p. 39 e p. 65; Rusellae, in Dennis, op. cit., II, p. 232. — Scoperta di una stipe votiva al Monte Subasio, presso Assisi, in *Bullettino dell'Inst.*, 1880, p. 249; 1881, p. 258. — Su Bettona, ved. *Bullettino* 1880, p. 248; su Narni, ved. *Notizie* 1877, p. 7. — Castelleone di Suasa, in *Notizie*, 1879, p. 237 seg.; Arcevia in *Monumenti antichi dei Lincei*, IX, p. 650 segg. (statuette di lamina, erroneamente ritenute galliche dal Brizio). — È da citare anche Bolsena, per la stipe del *Sacellum* della dea Nortia sul Pozzonello, illustrata da E. Gàbrici in *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. XVI, pp. 169-239, e infine la recentissima scoperta di una

Lucina, a Norba. La prima, esplorata a più riprese e irregolarmente, è una delle meno vetuste che si conoscano, ma ha tuttavia una speciale importanza per essere stata riconosciuta strettamente adiacente alle costruzioni tuttora visibili, del tempio (¹). L'altra, rinvenuta in seguito a esplorazione accurata e sistematica della località, offre un nuovo esempio di immagini di culto, di carattere affatto primitivo, confuse con modelli imitati o ispirati dalla grande arte (²). Isolato rimane il rinvenimento di un deposito votivo avvenuto nel 1876 in Roma, sul Viminale, consistente in statuette di carattere primitivo, fatte di puro rame (³).

Per l'Italia settentrionale basterà ricordare la stipe votiva del fondo Baratela presso Este, rinvenuta nel 1882, così ricca e varia di oggetti (statuette di bronzo, oggetti di ornamento e utensili, monete, laminette scritte), tutti minutamente elencati e illustrati dal prof. G. Ghirardini (⁴).

In tutta l'Italia meridionale, poi, ad eccezione dell'Abruzzo (⁵), non è memoria di stipe vera e propria consistente in statuette votive di bronzo, invece delle quali erano in larghissimo uso le statuette fittili, di minor costo, sebbene di non minore valore artistico, e le tavolette a rilievi (πίνακες) (⁶). In mezzo a numerose terrecotte votive appariscono tuttavia talora qualche piccolo bronzo, che però, davanti a centinaia di statuette fittili, non riveste altro valore che quello di un oggetto sporadico (¹).

È anche da notare che mentre nel Veneto, come in Este, e nei varî depositi dell'Etruria settentrionale e dell'Umbria e Piceno, come quelli del Monte Falterona, di Brolio, di Amelia e forse anche di Cagli, si rinvengono in prevalenza statuette votive di metallo, i depositi votivi dell'Etruria meridionale e del Lazio presentano un numero sempre maggiore di ex-voto fittili in confronto degli ex-voto metallici, come Norba, Nemi, *Satricum* (²). Nè mancano esempi di stipi votive consistenti esclusivamente, o quasi, di oggetti di terracotta, come è memoria essersi rinvenute a Cere (³). Questa circostanza trova le sue ragioni non soltanto in costumanze locali od esigenze di culto, proprie di un popolo e di una regione, ma soprattutto, mi sembra, nella varia disponibilità della materia prima, più o meno nobile. L'Etruria arcaica, la quale, al contrario della Grecia, ignorava ancora i suoi ricchi depositi di marmi e nelle decorazioni architettoniche faceva esclusivo impiego della terracotta, era invece molto innanzi nello sfruttamento delle sue miniere di rame, il quale difettava quanto più si scendeva verso Roma, ed oltre. Questo primato nella metallotecnica, acquistato in tempi remotissimi, le popolazioni etrusche e le popolazioni finitime del settentrione della penisola conservarono fino in piena età imperiale romana.

DEPOSITI DIVERSI

Il Museo di Villa Giulia possiede altri bronzi arcaici, di provenienza varia, molto simili ai bronzi di

---

stipe, forse manomessa, presso Firenze (E. Galli, *Vestigia di un antichissimo santuario etrusco presso l'Impruneta*, in *Notizie*, 1918, p. 210 segg.). — Di bronzi votivi rinvenuti in varie parti del territorio piceno si trovano le riproduzioni fotografiche in Dall'Osso, *Guida del Museo Naz. di Ancona* (Ancona, 1915): p. 10[illegible], Minerva e Marte (da Arpino); p. 282, idoletto del Monte Catria; p. 322, idoletti arcaici di Numana; p. 327, idoletto primitivo, da Sassoferrato; p. 328, idoletti di Ercole; p. 328, idoletto di Marte (Rapagnano); pp. 385 e 387, statuette muliebri (*Sentinum*).

(¹) *Notizie* 1884, p. 24; 1885, p. 254 segg. — I. Morpurgo, *Nemus Aricinum*, in *Monumenti antichi dei Lincei*, vol. XIII p. 234. — A. Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, I (Roma 1918), p. 222 segg.

(²) *Notizie*, 1901, p. 530 segg.; 1903, pp. 229-262 (i bronzi a p. 251 segg.).

(³) *Bullett. dell'Inst.*, 1878, p. 11 segg.; *Monumenti antichi dei Lincei*, XV, tav. XVI.

(⁴) *Notizie Scavi*, 1888. La stipe fu giudicata dal Prosdocimi appartenere « a un tempietto euganeo-romano ». *Notizie* 1882 p. 33. Altre statuette di bronzo appartenenti alla stessa stipe, rinvenute da poco, in *Notizie*, 1916, p. 382 segg.

(⁵) Oltre l'accennata scoperta del Fùcino, e alcune statuette che si descrivono appresso, provenienti dalla regione dei Marsi, ho notizia della scoperta recentemente avvenuta a Sulmona (territorio dei Peligni) di numerose statuette del tipo di Ercole conservate in quel Museo Comunale.

(⁶) Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, parte prima, p. CI segg. Letteratura generale, con esclusione delle più recenti scoperte. E. Pottier, *Diphilos*, p. 7 segg. P. Orsi, *Locri Epize*fi, in *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.*, 1909 p. [illegible] segg. Tavolette fittili a rilievo, relative ai Dioscuri spartani, furono rinvenute nelle vicinanze di Taranto, nel 1911 e sono possedute da quel R. Museo (*Bollettino d'Arte*, 1914, Supplemento, p. [illegible]).

(¹) P. Orsi, *Rosarno (Medma). Esplorazione di un grande deposito di terrecotte ieratiche* (in *Notizie scavi*, 1913, *Supplemento*, p. 1[illegible]). [illegible] nel 1885 un gruppo di cinque statuette di bronzo del tipo di Ercole (*Notizie*, 1885, p. [illegible]) e già nel 1879 era stata rinvenuta una statuetta muliebre di bronzo (*Notizie*, 1879, p. [illegible]). [illegible] però di località più prossima all'Abruzzo che alle estreme parti dell'Italia meridionale.

(²) Per la stipe di [illegible], cfr. A. Della Seta, op. cit., pp. [illegible].

(³) *Notizie*, 18[illegible], p. [illegible] seg.

Cagli ed affini. E poichè anche questi, rimasti finora immeritamente inediti, all'interesse loro particolare aggiungono quello di raffronti calzanti con i bronzi già descritti di Cagli, ho creduto opportuno di procedere qui appresso alla loro illustrazione, che servirà, crede, di utile complemento al presente lavoro.

1. Statuetta di guerriero in bronzo (tav. II) (n. di inv. 6721). La statuetta, alta mm. 275, perfettamente conservata, è di ottima esecuzione. Essa era in origine solidamente assicurata a una base, entro la quale si conficcavano le due lunghe e rastremate appendici, della lunghezza di mm. 40-43. Tracce di moderno lavoro di lima lungo la gamba destra, per assaggio del metallo.

La figura imberbe, giovanile, avanza di fronte colla gamba sinistra, piantando solidamente i piedi che vanno in direzione leggermente divaricata. Brandiva colla destra levata sul gomito piegato ad angolo retto, una lancia o giavellotto, mentre col braccio sinistro proteso offriva lo scudo in posizione obliqua ai colpi dell'avversario. Anche lo scudo era riportato, come la lancia, ed assicurato in qualche modo (non è certo che fosse saldato) alle due alette che si vedono aderenti al pugno e che facevano parte dell'imbraccio dello scudo. La statuetta porta un elmo di tipo attico, sormontato da un alto cimiero fuso, a lunga coda, e munito di paranaso, guanciere sollevate e paranuca; veste sul chitoniseo una adorna corazza con spallacci e *ptéryges* in doppia serie; ha schinieri orlati di bolloni alle gambe.

La figura presenta tutti i caratteri della statuaria arcaica progredita, dei primi decennî del v secolo: ciglia molto rilevate, occhi grandi obliqui con orbita alquanto spargente, naso forte e diritto, zigomi esagerati, mento fortemente pronunziato. Le labbra piccole e diritte, non più atteggiate al convenzionale sorriso, e la finezza dell'esecuzione in genere, suggeriscono appunto l'idea dell'arcaismo tramontante, sotto l'influsso di nuove correnti artistiche. Le varie parti anatomiche sono indicate sommariamente, ma sempre con una certa maestria e sobrietà di linee. Non è traccia delle orecchie, che debbono intendersi nascoste dalla calotta dell'elmo.

Elmo, corazza e schinieri, tutto è poi minutamente rifinito a bulinatura e punzonatura con disegni e motivi bizzarri (fig. 15). Tutt'intorno all'orlo anteriore della calotta dell'elmo, agli spallacci e ai bordi degli schinieri, sono cerchietti semplici, in serie continua, eseguiti con un punzone. Dalle due parti del cimiero, poi, alla sua base, una fila di denti di lupo ed una di ovuli, questi ultimi stampigliati. Le due facce del cimiero stesso sono graffite leggermente a gruppi di linee spezzate, disposte a ventaglio, alternate a file di piccoli punti, quali si vedono anche intorno ai bordi delle guanciere sollevate. Sopra il paranuca è una serie di cerchietti a spirale, eseguiti anche questi con punzone a stampiglia, con altri due simili al

Fig. 15.

sommo della calotta. La stessa caratteristica decorazione di cerchietti a spirale si nota tutt'intorno alla base della corazza, tra una fila di denti di lupo ed una di ovuli, e a quelle fanno capo verticalmente altre tre file di cerchietti identici lungo i fianchi della corazza e a metà del dorso. Queste piccole spirali disposte in fila continua costituiscono una specie di *cane corrente* o *corridietro*. Di cerchietti simili è poi costellata tutta la superficie della corazza: sulla quale notiamo ancora, sul petto tra gli spallacci, due linee oblique intersecantisi, sormontate da ovuli disposti a croce, come sulle spalle, dove si vedono ancora rettangoletti a *quadrillage* e due doppie spirali simmetriche, ottenute con serie di piccoli punti. La stessa decorazione a doppia spirale si nota isolatamente sullo schiniere di sinistra, mentre ambedue gli schinieri portano ciascuno due dei soliti cerchietti a spirale. La corazza, terminante in un bordo cordonato, presenta la prima fila di *ptéryges* decorate con oblique incrociate, e la seconda fila con cerchietti concentrici.

I bordi delle guanciere, come quelli del paranuca, portano delle fini striature verticali.

Tutta la minuta decorazione geometrica descritta e l'accurata rifinitura dei particolari, oltre la buona esecuzione artistica della statuetta, dimostrano la speciale importanza religiosa cultuale che doveva esservi annessa. L'aspetto maestoso e idealizzato della figura giovanile dimostra per sè solo il suo carattere religioso. Trattasi anche in questo caso, con ogni probabilità, di arte etrusca direttamente influenzata da modelli greci della 1ª metà del V secolo (1). La minuta decorazione dell'armatura attesta ancora del gusto delle popolazioni italiche per le armi e gli indumenti bellici adorni riccamente, come si vede anche in altri monumenti noti.

Fanno parte della concezione originale dell'artefice etrusco le proporzioni svelte e giovanili della statuetta, proporzioni che nulla hanno di comune con quelle della statuaria greca e grecizzante arcaica. Nelle statue greche, statue di divinità o di personaggi mortali, si nota una chiara tendenza alla proporzione media delle membra, senza alcuna spiccata inclinazione verso l'esagerato sviluppo di alcune parti a detrimento delle altre. Nell'artefice italico, umbro o etrusco, è chiara invece la tendenza allo sveltimento della persona, specialmente nella figura maschile (2), in contrasto, sembra, col precedente periodo arcaico ionizzante delle proporzioni grosse e tozze. Tale sveltimento della persona è soprattutto ottenuto con l'allungamento delle gambe. Così, conferendole un'altezza superiore alla media, si rendeva più imponente la figura della divinità.

2. Statuetta primitiva di guerriero (fig. 16), in bronzo, munita di elmo con cimiero e guanciere rilevate, corazza con doppia fila di *pterygges*, e forse chitoniscо. La figura reggeva colla mano destra sollevata la lancia e col braccio sinistro lo scudo, ripartito e assicurato al braccio con chiodetto di bronzo ribadito. La statuetta, dalle forme, più che sommarie, assolutamente sgraziate, sembra la caricatura di quelle che sopra abbiamo notato. Gli occhi, il naso e la bocca piccoli e superficialmente accennati, senza ombra di proporzione reciproca; unico il mento si rileva, esageratamente prominente. Il tronco è breve e appiattito, e soltanto accenna un poco verso le anche, dando nascimento a due gambe troppo grosse e lunghe rispetto al tronco. Le braccia sono ridotte invece a modeste proporzioni e terminano come due moncherini. L'anatomia delle gambe è pure sommariamente rilevata, e le dita dei piedi sono incavate a mezzo dell'incisione. Intorno alla corazza, con relative *pterygges*, e sul chitoniscо, notasi una decorazione semplice e primitiva, consistente in serie orizzontali di cerchietti a spirale, stampigliati, affatto simili a quelli notati sulla statuetta precedente, ma un po' meno profondi, e di semplici punti ricavati anch'essi leggermente. Anche il cimiero porta sulle due facce alcune striature a ventaglio, evidentemente a scopo decorativo, assai male eseguite.

Nonostante la sua rozzezza, il pezzo è interessante per la innegabile affinità di ispirazione, ed anche di particolari decorativi, con la statuetta precedente. È cioè un esempio di quei prodotti statuari che uscivano da modeste officine locali per soddisfare alle esigenze di una clientela che non chiedeva di meglio di un simbolo purchessia, ad attestare la sua devozione alla divinità. In tali prodotti, spesso tardi, si ritrova larvata l'immagine di esemplari artisticamente assai superiori; e non bisogna quindi lasciarsi stranire dall'impressione a tutta prima sgradevole che si riceve da essi, per l'abitudine contratta di troppo compiacersi in mezzo ai capolavori dell'antica statuaria.

3. Statuetta in bronzo, di guerriero barbato, combattente (fig. 17). N. d'inventario 12881. Alt. mm. 230. La statuetta porta ai piedi due grossi fregi per l'attacco alla base.

La figura è atteggiata secondo lo schema degli esemplari precedenti, con giavellotto e scudo, l'uno e l'altro mancanti. Resta sul gruppo una specie di bottone di bronzo al quale era saldato lo scudo, nonchè un breve troncone del giavellotto e ancora nella mano destra. La direzione della testa, come quella dei piedi, è a

(1) È interessante il confronto tra la nostra statuetta e il Marte egineta di Firenze (Milani, *Guida*, tav. XXX), di cui si trova una buona replica nel Museo Britannico di Londra (Walters), *Select bronzes*, tav. 8). Si nota fra codesti bronzi una grande affinità di scuola. Anche un'altra statuetta enea votiva di guerriero combattente, rinvenuta nel 1880 a Poggio Gaggiolo sull'Appennino bolognese, presso la Porretta, sembra offrire, secondo la minuta descrizione che ne dà il Tozzadini in *Notizie* 1883, p. 44, una grande affinità stilistica con gli esemplari citati e dimostra sempre di più la grande diffusione del noto tipo di divinità guerriera fra tutte le popolazioni dell'Italia centrale.

(2) Cfr. le statuette citate, fra cui quella del Deposito paleoetrusco di Broglio in Val di Chiana del Mus. Etrusco di Firenze. Milano, *Catal.*, Atlante, tav. LXXVIII. Per le proporzioni statuarie e per la decorazione della corazza, cfr. la statuetta affine in Caylus VI, 34, 1.

sinistra, mentre il busto rimane esattamente di fronte. Il piegamento in senso orizzontale del braccio sinistro e quello verticale in alto del braccio destro sono ot-

terminanti a spirale. I bordi della corazza, al collo, alle spalle ed alle anche, sono indicati da una fascia incisa, intersecata da rombi. Gli occhi, i mustacchi e la barba

Fig. 16.

tenuti ripiegando in cerchio le braccia subito dopo la fusione (1). L'elmo era privo di cimiero ma portava sollevate due alte guanciere che si vedono attualmente schiacciate in basso, come per un forte colpo ricevuto. La corazza è decorata sul petto da due linee ricurve, sono stati rilevati e ritoccati fortemente con l'incisione.

Ciò che soprattutto colpisce nell'esame della figura è – a parte l'aspetto selvaggio del volto – la grossezza e pesantezza delle proporzioni, specialmente delle gambe. Non si può non dare tutta la debita importanza alla originalità della immagine barbata, così opposta al tipo tradizionale del dio guerriero in aspetto giovanile.

(1) Cfr. l'idoletto di Sassoferrato, Dall'Osso, op. cit., p. 328 e la statuetta fig. 11.

Originalità che traspariscе anche dalla soppressione del sesso. Davanti a questo nuovo tipo statuario è lecita la domanda se in esso sia adombrata la nota divinità o non piuttosto un essere mortale, l'immagine di

descritta la statuetta inedita n. 6727, segnata in Inventario come proveniente dal « territorio di Marù » (fig. 18).

La statuetta, alta centimetri 20, è di fattura sem-

Fig. 17

qualche valoroso capo e combattente. Anche nel secondo caso, però, non è da escludere il carattere sostanzialmente religioso della statuetta, poichè questa non può essere che un *ex-voto* offerto a quella divinità guerriera di cui ripete così chiaramente l'atteggiamento e lo spirito.

4. Esce dall'orbita d'ispirazione dei bronzi fin qui

plicissima. È tutta vestita di una specie di chitone lungo non eccessivamente largo, aderente alla persona; ed è calzata. Ha i capelli corti, tagliati da strutture, e adorna di diadema e collana. Appoggia alquanto il piede destro e protende le braccia, avendo nella destra un oggetto che non si può interpretare altrimenti che come un frutto. I tratti del viso appaiono

sommariamente marcati, ma non troppo irregolari; i seni appena accennati. Notansi presso ciascuna spalla alcune bozze, in numero di tre, le quali forse, nell'intenorli, là appunto dove si notano le due fasce incise a losanghe (1).

5. Statuetta muliebre, pure proveniente dal terri-

Fig. 18.

zione dell'artista, dovevano indicare le fibule che rinnivano i lembi delle maniche aperte della tunica. Unico chiaro particolare della eleganza femminile del vestiario sono due lunghe fasce incise a losanghe, le quali, dalla cavità delle ascelle, scendono verticalmente fino all'estremo lembo della tunica, indicando il tipo di tunica, composta di due teli uguali, sovrapposti e uniti agli

torio de' Marsi (fig. 19) (n. d'inv. 6726).

La statuetta, di rozzo e primitivo lavoro, vestita di tunica non troppo lunga, aderente alle gambe, desta

(1) Cfr. per la positura e l'esecuzione artistica del tronco e degli arti inferiori, la statuetta di Ancarano, pubblicata in *Notizie* 1878, tav. II, 3.

per il costume un interesse maggiore della precedente, giacchè porta sul capo una specie di *tutulus* appuntito ed ha intorno ai fianchi una alta cintura, probabil-

e reggendo colla destra, all'altezza del ventre, un pezzo di forma bronzea. È nuda evidentemente di sesso.

I tratti del viso, nonchè i capelli sulla fronte, al di

Fig. 19.

mente di metallo, a sviluppo cilindrico, e bordi cordonati (1). È rappresentata in atto di avanzare alquanto il piede sinistro, protendendo la mano sinistra

sotto del *tutulus*, risultano appena accennati; e se anche all'opera della fusione si aggiunse quella del bulino, la superficie del bronzo è troppo consunta per conservare gli effetti dell'incisione. La mano destra è stata qui ridotta al suo rudimento, i cui rilievi appena da un leggero rilievo, il tronco è piatto, tutte le linee anatomiche della figura sono schematicamente e assai

(1) È superfluo qui ricordare l'importanza de' cinturoni di metallo, come quelli della bassa Etruria, nella toilette femminile delle popolazioni dell'Italia centrale (*Notizie*, 1914, p. 360).

rozzamente tratteggiate. Dove ancora apparisce chiara l'opera dell'incisore, venuta in soccorso a quella troppo sommaria della fusione, è sul collo e sul petto della figura, su cui vediamo dei puntolini, cerchietti, e linee leggermente incise, a indicare evidentemente la collana e il lavoro di ricamo che decorava la tunica sul petto. Tutta la parte inferiore della tunica, sotto la cintura, è percorsa d'alto in basso da tratti lineari incisi, destinati a indicare le pieghe della veste ondeggianti nel movimento; onde la tunica dovrà essere immaginata più ampia di quanto non risulti in realtà. Lo stesso lavoro d'incisione si riscontra eseguito più accuratamente intorno alla cintura, la cui superficie risulta divisa in riquadri regolari su tre file, ciascun riquadro contenente dei piccoli punti, da quattro a sei.

La statuetta, nonostante la diversità dell'acconciatura, ha, quanto all'ispirazione artistica, dei punti di contatto con la precedente (1); e quanto all'esecuzione materiale, soprattutto per le braccia piegate ad arco, una cert'aria di famiglia comune con la statuetta di guerriero barbato. È anch'essa un oggetto di carattere religioso votivo. In mancanza di dati sufficienti per ritenere la statuetta copia di un'immagine cultuale, conviene piuttosto ritenere ch'essa, come la precedente, non rappresenti altro che la persona dedicante: ipotesi questa efficacemente suffragata dai particolari realistici del costume (2).

* * *

I bronzi votivi provenienti, isolati o a gruppi, dalle varie regioni dell'Italia centrale, testimoni dell'antica arte e dell'antica religione italica, non sono mai stati finora studiati o presi nella considerazione che meritano, dal lato della religione e dell'arte. Sono largamente noti, e da tempo accessibili al mondo degli studiosi, i cataloghi delle maggiori collezioni estere del genere; ma in Italia, salvo eccezioni importantissime (1), assai scarso contributo è stato portato finora anche a quest'opera preliminare di semplice e modesto adunamento ed elencazione del materiale; mentre collezioni pubbliche fra le più modeste rigurgitano di importanti documenti inediti dell'antica statuaria italica. Intanto numerosi problemi relativi all'antica religione della penisola restano insoluti e avvolti nelle tenebre, nello stesso tempo che si dimentica una parte non trascurabile dei monumenti dell'antica arte e dell'antico costume.

Sulla base dei monumenti sopra illustrati possiamo affermare che nelle varie regioni dell'Italia centrale, Etruria Umbria Abruzzi, vigeva nella iconografia religiosa un tipo di dio guerriero indigete, il *Mars* italico, largamente venerato e la cui natura doveva trovar una perfetta rispondenza nel carattere insofferente superbo e combattivo di quelle popolazioni (2). I monumenti che noi possediamo sono forse di età troppo recente, perchè possiamo da essi ricavare con sicurezza il tipo iconico originale del dio guerriero autoctono. L'influsso dell'arte ellenica in territorio etrusco, e dell'arte etrusco-ellenica in territorio umbro e piceno, non sempre rende agevole oggi il distinguere gli elementi indigeni da quelli importati. Possiamo tuttavia con sufficienti motivi ritenere che, se anche il tipo statuario delle immagini del culto fu pienamente determinato e fissato in età storica sotto l'impulso dell'arte forestiera, l'ispirazione originaria locale si mantiene ancora nella maggior parte degli esemplari che a noi rimangono e che acquistano quindi il significato e il valore di veri esemplari di *arte indigena delle primitive popolazioni italiche*.

Importante è distinguere i caratteri importati, da quelli locali. Sappiamo ad esempio che l'Ἄρης arcaico ellenico rappresentavasi con la barba, e che tale esso si mantenne in Grecia sino oltre la metà del V secolo. Il Marte italico ha invece quasi sempre l'aspetto del-

---

(1) Ved. anche *Notizie*, 1878, tav. cit., 2.

(2) Cfr. G. Ghirardini, *Statuetta di stile primitivo scoperta nell'agro atestino*, in *Bullettino di paletnologia italiana*, 1915, XLI. Insieme con le statuette, contrassegnate dai nn. 7624, 6726, 6727, sono elencati nell'Inventario del Museo di V. G., sotto la stessa provenienza, i seguenti oggetti: 1) base rettangolare di bronzo (n. 6725) decorata sui fianchi da rozzo intreccio graffito (dimensioni mm. 130 – 228); 2) bulla ansata di bronzo (n. 6728) unita a catenella; 3) piccolo tridente di bronzo (n. 6729).

(1) I citati studi del prof. Ghirardini sui bronzi paleoveneti, e i varî studi sui bronzi sardi, di A. Taramelli e Pettazzoni, sono i migliori saggi del genere, che abbiamo in Italia. I bronzi etruschi hanno avuto finora il loro più chiaro illustratore e divulgatore in L. A. Milani (*Guida del Museo di Firenze; Monumenti scelti; Studi e materiali, passim*). Sui bronzi della Sicilia, ved. P. Orsi, *Piccoli bronzi e marmi inediti del Museo di Siracusa*, in *Ausonia*, VIII, 1913, p. 44 segg.

(2) Per le varie denominazioni del Marte italico, cfr. Wissowa, op. cit.

l'efebo imberbe idealizzato, e richiama involontariamente alla fantasia l'eroe laziale Romolo, rapito giovane nel consesso degli dèi col nome di Quirino (1). Anche la bella testa efebica di bronzo, opera etrusca della seconda metà del V secolo, eseguita sotto l'influsso di modelli ellenici, è la riproduzione del dio giovanile indigeno e non di una divinità straniera; la qual cosa sembrami dimostrata ancora da una certa ingenua dissonanza tra la natura e l'armamento guerriero del dio, da una parte, e l'acconciatura leziosa e l'aspetto così olimpicamente pacato e tranquillo, dall'altra (2).

L'elmo, poi, con caratteristico cimiero terminante a testa di cigno, ci richiama invece alla antica leggenda greca di Kyknos, figlio di Ares, ed è una probabile testimonianza del primo intromettersi di elementi stranieri nell'arte e nella religione delle varie popolazioni italiche (3).

Accanto alla statuetta di guerriero barbato appaiono rozze immagini femminili, le quali non sono munite di attributi che ci permettano di individuarne in forma assoluta il carattere.

Per una certa analogia col tipo generalmente riconosciuto e riconoscibile di Marte, dovremmo vedere, anche in queste statuette femminili, delle immagini di divinità. Il realismo e il carattere locale dell'abbigliamento, tuttavia, inducono a pensare a personaggi reali, in atto di offerenti presso la divinità cui erano dedicate le statuette (1). Qui, più che altrove, si rivela l'originalità dell'arte locale. Ai particolari del costume si è già accennato. Quanto alla concezione artistica si osserva che i tipi statuari femminili, esemplati in Italia dalla Grecia nel V secolo, si distinguono, non appena si staccano dallo schema primitivo degli *xoana*, per il passo appena accennato e visibile, per la mossa tradizionale di sostenere con la mano un lembo della tunica, come si vede in numerose statuette di fattura se non d'ispirazione etrusca, e per la tunica stessa così lunga che copre fino i piedi (*chitón podéres*). Nelle due statuette femminili descritte il passo sciolto, l'andatura snella e spigliata, la veste succinta, dimostrano, oltre l'età non eccessivamente remota, una concezione affatto propria ed originale.

Come lo spirito religioso italico seppe creare e individuare gli dèi autoctoni e originali, così in un primo tempo le tendenze artistiche di quei popoli seppero dar forma concreta alle astratte concezioni della religione, essendo ancor esenti da influssi e da mode straniere. Successivamente le correnti della religione e dell'arte forestiera si abbatterono sulle nostre regioni, assimilando gli elementi più vitali che non si prestavano ad essere soffocati. Da una tale fusione di elementi disparati, ma non antitetici, si ebbe l'arte gloriosa che prende nome dal popolo dell'Italia centrale più esuberante di vita artistica e di pensiero: il popolo etrusco.

GOFFREDO BENDINELLI

(1) Serv., *Ad Aen.* VI, 860: «Quirinus autem est Mars...». L'identificazione però del dio indigete Quirino col divo Romolo, è tarda. Wissowa, l. c., p. 139. Anche il *Sardus Pater* è rappresentato giovane e imberbe: ved. Pettazzoni, op. cit., p. 63.

(2) Ben altra cosa è l'Ares feroce di Omero (es.: *Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρεος. Iliade*, VIII, 349) e l'Ares rappresentato dall'arte greca fino a tutta la prima metà del V secolo.

(3) *Kyknos* o *Cygnus* è in seguito acclimatato in Italia, come il nome di un re dei Liguri (Hygin., *fab.* 154).

(1) Tali le statuette della stipe Baratela, in Notizie, 1888, p. 353.

La spiaggia di Megara dallo scoglio dell'Athyja.

ATHENA MARINA E ALATA

L'Athena Rospigliosi.

Il tipo di Athena giovinetta, noto specialmente per la bella statua degli Uffizi riprodotta alla figura 1, ha trovato già da tempo il suo giusto posto nella storia della scultura greca (1), mentre ne è ancora oscuro il preciso significato.

Gli attributi singolarissimi, che appaiono nelle sue repliche, ci dicono che non si tratta di una comune figurazione della dea, che non siamo davanti alla solita παρθένος, nè ad alcun'altra delle consuete concezioni di Athena, ma, non ostante il numero e la peculiarità loro, non hanno ancora svelato il significato del tipo.

Questo, che, per brevità, chiameremo tipo Rospigliosi, non dalla sua copia più bella, ma dalla più interessante, è conservato da un numero cospicuo di repliche, che occorre descrivere.

Statue:

1°) Firenze: Uffizi n. 142 (fig. 1) (1). Sana di restauro: il braccio destro dalla metà dell'omero e la lancia, parte del collo, del petto e dell'egida, il naso e la parte anteriore dell'elmo. Il nodo dei capelli, dietro le spalle, è rotto in basso. La testa è staccata, ma certo appartenente. Alla sinistra della dea, sul plinto antico, sotto le pieghe ricadenti dell'himation, sta la civetta, che così serve da puntello. L'egida è composta di stelle

(1) Esso viene giustamente attribuito a Thimotheos in base al confronto con la Leda e al confronto di questa con uno degli acroteri di Epidauro. Vedi nota seguente.

(1) H. Dütschke, *Die ant. Marmorbilder in Ober-It.*, III, Leipzig, 1878, n. 182, p. 81 sgg.; W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München, 1903, p. 37 e sgg.; *Führer durch die Antiken in Florenz*, München, 1897, n. 72, p. 63 sgg.; A. Furtwängler, *Meisterwerke*, 1909, p. 326, e in Sitzungsberichte d. bayer. Akad. d. Wiss., 1902, p. 443. Dietro alla cortesia del direttore delle RR. Gli degli Uffizi la fotografia riprodotta alla fig. 1.

e il plinto è scolpito in modo da raffigurare una roccia a spigoli vivi e irregolari. La copia è di lavoro buonissimo.

Fig. 1. — Firenze, Uffizi, n. 142: Athena giovinetta.

2°) R o m a: Casino Rospigliosi (fig. 2) (1). Sono di restauro: il naso, parte dell'elmo, il braccio destro dalla metà dell'omero, buona parte del panneggio sotto il gomito sinistro, la gamba destra dalla metà del polpaccio sino alla giuntura inferiore e cose minori qua e là. La testa è staccata, ma appartenente. Nell'essere mostruoso, che posa sul plinto alla destra, sono di restauro: la parte superiore del corpo, le pinne anteriori e la coda. È moderna anche la civetta sul tronco d'albero a sin., meno le zampe e l'estremità dell'ala destra.

Fig. 2. — Roma, Casino dell'Aurora Rospigliosi: Athena col Tritone.

In questa copia si notano alcune differenze nel movimento della testa, nell'egida, nella presenza dell'essere mostruoso e nella diversa collocazione della civetta. La testa, anzichè a sin. in alto, è girata leggermente a destra. Nell'egida, ornata di un *gorgoneion* di tipo tardo, mancano le stelle. Il poco di antico che resta dell'essere mostruoso, mostra un corpo di drago coperto di larghe scaglie frangiate, quali nell'arte greca sono carat-

(1) Matz-von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n. 621, p. 164 sg.; Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, II, 2, Göttingen, 1881, p. 231 sgg. e n. 167, tav. XVI; Arndt-Amelung, *Einzelverkaufen*, n. 111; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 527, nota 1; Amelung, *Vat. Museum*, I, p. 191.

teristiche per gli esseri marini (1); escluso perciò il terrestre Kekrops ed escluso anche il plurimo Skylla, il nostro pensiero può fermarsi su Nereo o, meglio, su Tri-

3°) Roma: l'Accademia del Casino di villa Borghese (1). Della statua, che un tempo era quale appare alla fig. 3, rimangono attualmente solo il tòrso

Fig. 3 — Roma, Villa Borghese: Athena giovinetta

ton. Tale figura deve ritenersi propria dell'originale, perchè, come osservava già il Furtwängler (2), non ha scopo statico. La civetta è collocata su un ceppo d'albero basso e largo.

e la parte inferiore del corpo staccati. Il Visconti, che la pubblicò, la credette tutta antica, ma tale è solo il tòrso, che infatti coincide con gli altri; la testa,

(1) Così per esempio nella nota erma della rotonda vaticana personificante una contrada marina: E. Löwy, *Scultura greca*, Torino, 1911, fig. 280.

(2) *Meisterwerke*, p. 527 sg.

(1) C. L. Visconti in *Bull. comun.*, 1887, p. 186 sgg.; *Ampliamento ai Mon. dell'Istituto*, tav. XXVII, n. 1. Il Visconti la ritenne originalmente sul fianco destro, non avendo avvertito, forse per mancanza di confronti, che l'accentuata ovalità del corpo era propria dell'originale.

ora perduta, era di tipo e forse anche di marmo diversi e venne adattata alla meglio nell'apposito incavo; la parte inferiore del corpo è di restauro.

4°) Berlino: Mus. Imp., n. 73 (Müller-Wieseler, *Denkm. ant. Kunst*, II, tav. XXI, n. 233) (1). Restauri: la parte anteriore dell'elmo, metà del naso, un tassello fra il collo e il seno, il braccio destro dall'orlo della manica, ambedue le gambe dalla metà del polpaccio con il plinto e ancora molti tasselli qua e là nel panneggio. Nell'egida mancano le stelle. Unica replica con la testa unita, girata a sin. in alto, come nella copia degli Uffizi, ma mediocre e tutta sopralavorata.

Torsi:

5°) Roma: Vaticano, Gall. Lap., n. 29 (Amelung, vat. Mus., I, tav. 22) (2). È conservato dalle spalle alle ginocchia. La testa era lavorata a parte. Manca il braccio destro con la spalla; sono guasti il seno d., il *gorgoneion*, e alcune pieghe. Sotto il seno d., sull'orlo dell'egida, ornata di stelle, v'è un foro per fissare un serpentello metallico, lavorato a parte. Copia di lavoro squisito; forse la migliore della serie e notevole anche per essere l'unica che conserva il tipo severo del *gorgoneion*, quale doveva essere proprio dell'originale. Trovata ad Ostia.

6°) Pietrogrado: Eremitaggio, n. 24 *a* (Catalogo 1901, p. 12) (3). Conservato dalla base del collo all'orlo inferiore dell'*himation*; mancano l'avambraccio d. e le gambe, per quanto l'*himation* ne lasciava di scoperto. Sull'egida le solite stelle. Buona copia.

7°) Già esistente a Roma nel commercio antiquario (4).

Oltre le statue e i tòrsi, esistono anche alcune repliche della sola testa, le quali tutte provano come la direzione giusta sia quella attestata dalle statue degli Uffizi e del museo di Berlino.

Teste:

8°) Roma: Vaticano, museo Chiaramonti, n. 558 (Amelung, *vat. Mus.*, 1°, tav. 73) (5). Sono di restauro: la parte anteriore dell'elmo, il naso e il busto con il piedestallo.

9°) Napoli; Museo Nazionale (1). Sono di restauro: il naso, le labbra, parte dei capelli e dell'elmo. Copia di lavoro scadente. Fu trovata ad Ercolano.

10°) Glienecke (Müller-Wieseler, *Denkm. ant. Kunst*, tav. XIX, n. 198 *a*) (2). È restaurato solo il naso. Fu trovata nel 1842 fra Pompei e Castellammare.

11°) Berlino: museo Imp., n. 80 (*Beschr.*, pg. 42) Restauri: la punta del naso e una scheggia del mento. Tutta la faccia è molto sopralavorata.

12°) Roma: Vaticano, già al Casino di Pirro Ligorio, nel giardino del Papa (3). Malgrado accurate indagini cortesemente eseguite dal Maggiordomato dei PP. AA., non è stato possibile di rintracciare questa testa. Aveva l'elmo decorato con teste di delfini, particolare importante che non si trova in nessuna delle altre sette repliche. Può darsi che esso non risalga all'originale, ma sia dovuto al copista che con tale aggiunta volle forse precisar meglio il carattere della figura: ad ogni modo è sempre grande la sua importanza per il soggetto della statua.

*
* *

Dall'esposto risulta che alla conoscenza completa del tipo manca solo l'avambraccio destro con l'attributo. Si ammette in generale che fosse la lancia; solo C. L. Visconti fu indotto a reintegrare una patera, ma la prima ipotesi, per quanto non confortata da nessun indizio, è sempre la più probabile (4).

Dal confronto e dalla critica delle singole copie possiamo quindi immaginare qual'era l'originale.

Athena, in aspetto di giovinetta, tutta ravvolta nell'*himation* che indossa e stringe al corpo in guisa virile lasciando in parte scoperta l'egida sfolgorante di stelle,

---

(1) *Beschreibung der ant. Skulpturen*, Berlin, 1891, p. 37 sg.

(2) Amelung, *Vat. Museum*, I, p. 190 sg. e tav. 22; Helbig, *Führer*, I, n. 52, p. 35.

(3) Museo dell'Eremitaggio, Pietrogrado, 1901, n. 24, p. 12; Amelung, *Vat. Museum*, I, p. 191.

(4) *Vat. Museum*, II, p. 744.

(5) Amelung, *Vat. Museum*, I, p. 683 e tav. 73. Helbig, *Führer*, I³, n. 101, p. 60 sg.

(1) L. Mariani, in *Guida del Museo Naz. di Napoli*, p. 78. n. 252.

(2) Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse ant. Bildwerke*, Berlin, 1885, n. 1438, p. 555: Roscher, *Lexikon*. I, col. 703.

(3) H. Hettner, *Pallas Tritogeneia*, in *Annali dell'Ist.* XV, 1884, p. 117.

(4) In *Bull. Comun.* 1887, p. 169. La replica, ora a Villa Borghese si trovava un tempo nel già convento dei cappuccini, fra via Merulana e via delle Sette Sale, dove pare esistesse un tempio di Minerva Medica. Il Visconti, mettendo la statua in relazione col tempio, reintegrava nella sua destra una patera.

stringe la lancia nella destra, e con la testa leggermente piegata a sinistra guarda verso il cielo.

L'originale era certamente di bronzo, come indicano lo stile, i ripieghi cui sono ricorsi i copisti per assicurare la statica delle copie marmoree, e i serpentelli metallici che ornavano l'orlo dell'egida nel tòrso vaticano.

Probabilmente esso non era collocato su una comune base, ma su una base imitante la roccia o addirittura fra degli spuntoni naturali di roccia come fa ritenere il plinto degli Uffizi.

Su uno di tali spuntoni, a sin. della dea, era posata la civetta; a destra stava invece il Tritone.

Questo, le protomi di delfino nella testa dei Giardini vaticani, le stelle dell'egida, l'ambiente roccioso in cui doveva trovarsi l'originale, e anche il modo di vestire e l'atteggiamento della figura, sono tratti così caratteristici che devono bastare a rintracciare il significato specifico di questo singolare tipo statuario.

Il Furtwängler (1) vedeva nel Tritone un'allusione alla leggenda beota, secondo la quale Athena sarebbe nata dal torrente *Τρίτων*, presso Alalkomenai. Ma il Tritone dai greci fu concepito sempre in relazione con l'Oceano, mai con le acque continentali; e poichè d'altra parte quest'ipotesi non spiega la presenza delle stelle sull'egida, possiamo abbandonarla senz'altro (2).

Che nel nostro caso il Tritone alluda proprio al mare, è provato dai delfini nella replica dei Giardini vaticani.

Siamo dunque autorizzati a riconoscere nel tipo Rospigliosi un'Athena in relazione col mare.

Nella tradizione letteraria è spesso ricordo di una Athena marina (3): la più antica è certo l'Athena *Σουνιάς*, ricordata già nell'Odissea e poi da Sofocle, da Euripide, e da Pausania (4); ma nessuno di essi accenna a qualche suo carattere speciale. Il grammatico Diomede ricorda (5) un'Athena *ἀνεμῶτις* venerata in Methone, della quale null'altro sappiamo se non quanto ne dice l'epiteto. Lo stesso è dell'Athena *ἐκβασία* di Bisanzio (1). Un'Athena di carattere marino doveva essere anche quella di cui Strabone (VI, 2[illegible]1) ricorda un tempio sull'estremo promontorio della Calabria, quella di Brasiai ricordata da Pausania (III, 24, [illegible]) e quella di Sorrento ricordata da Stazio (in *Silv.* II, 2, 2) e da Livio (XLII, 20) (2).

Di una sola, e cioè dell'Athena *αἴθυια*, onorata sopra uno scoglio davanti a Megara (3), abbiamo maggiori notizie.

Il culto dell'Athena Aithyia pare fosse esclusivo di Megara, cui la riferiscono Pausania ed Esichio (4), i soli che diano notizie topografiche.

Che l'Aithyia fosse veramente una divinità marina, a parte il luogo stesso dove era venerata, è detto implicitamente da Esichio ed esplicitamente da Tzetze (5). La ragione del suo nome è invece controversa: Esichio narra che era chiamata così perchè una volta Athena, mutatasi nell'uccello marino αἴθυια, nascose sotto le sue ali Pandion e in tal modo lo portò a Megara (6); Tzetze dice che aveva tale epiteto perchè fu quella che insegnò agli uomini ad attraversare il mare con navi, alla guisa delle *αἴθυιαι*; finalmente Eustazio, nel commento all'Odissea (7), spiega il nome etimologicamente, collegandolo con «*αἴθω*: *καὶ αἴθυια, ὡς εἰκὸς, παρὰ Λυκόφρονι Ἀθηνᾶ, ἡ φωσφόρος*».

Ci troviamo qui in un caso simile a quello del torrente di Alalkomenai *Τρίτων* e del mostro Tritone. L'identità dei due nomi, dovuta forse ad una ragione

---

(1) *Meisterwerke*, p. 527.

(2) Del resto il Furtwängler stesso, negando più tardi in *Sitzungsber.* etc., loc. cit., l'attribuzione, che in base ad essa aveva fatto del tipo a Skopas, l'ha implicitamente abbandonata.

(3) Per la frequente relazione di Athena con le acque in genere e col mare, le tempeste marine e la navigazione in ispecie, vedasi R. Hildebrandt, *Ἀθήνη Γλαυκῶπις* in *Philologus*, 46 (1888), p. 201 sgg. e recentemente G. Poisson, in *Revue Anthropol.*, XXVI, 1916, p. 397.

(4) *Odyss.*, γ 278; Sofocle, *Aias*, 1220, Euripide, *Kyklops*, 293 segg.; Pausania, I, 1. 1.

(5) Diomedes, IV, 55, 9.

(1) K. O. Müller, *Kleine deutsche Schriften*, II, Breslau, 1848, pg. 184.

(2) Tutte le Athenai di probabile carattere marino sono ricordate da R. Hildebrandt, op. cit., pg. 2[illegible].

(3) Secondo M. Mayer, *Mythistorica*, in *Hermes*, XXVII, 18[illegible], p. 484, nota 1, lo scoglio dell'Aithyia sarebbe [illegible] di Skala, davanti a Castro, l'antica [illegible]. Per il culto della Aithyia vedi Pauly-Wissowa, s. v. Athena, col. 19[illegible]; A. K[illegible] in *Archiv für Religionswiss.*, XVIII (1915), pp. 1[illegible]-1[illegible].

(4) Pausania, I. 5, 3 e I. 41, 6. *Hesychii Lexicon* (M. Schmidt) Jenae, 1858, I, p. 77, al. [illegible]1 sg.; II, p. [illegible], al. 4[illegible].

(5) *Lykophronis Alexandra* (E. Scheer), II. *Scholia* di *Tzetze*, Berlino, 1908, ad v. [illegible].

(6) La tradizione nomina Kekrops e non Pandion, ma, come ha giustamente osservato M. Mayer, op. cit., p. 484, al primo, [illegible] nella Megaride, [illegible] Pandion, che aveva la sua tomba proprio sullo scoglio dell'Aithyia. Vedi nota 4, pag. 2[illegible].

(7) *Eustathii* [illegible] *commentarii ad Homeri Odyss.*, I, Lipsiae, 18[illegible], [illegible] 1[illegible], I, [illegible] sgg. ad *Odyss.* α v. 22.

etimologica analoga, ha condotto in seguito alla identificazione di due cose in origine ben distinte. Era inevitabile che l'Athena di Megara fosse presto o tardi collegata con l'omonimo uccello marino (1). La spiegazione dell'epiteto si deve quindi cercare nella sua etimologia, che è quella già data da Eustazio e che lo stesso C. O. Müller (2) trovò giusta e convincente: *αἴθυια = ἡ φωσφόρος = la lucifera.*

Athena, come tale, potrebbe essere subentrata a un culto locale più antico, sopravvivenza e trasformazione dell'Astarte micenea, come dea del mare (3), essa pure divinità siderea, oltrechè marina, e della quale sono propri, come attributi, gli uccelli marini e le ali.

Il trapasso fra l'Astarte micenea e l'Athena aithyia, a Megara, città sorta sul luogo dell'antica Minoa e quindi ambiente cultuale di diretta origine micenea, sarebbe avvenuto per il tramite di Ino Leukotea, che in Megara aveva il suo sepolcro (4) e che in *Odissea* V 333-353 troviamo agguagliata proprio all'*aithyia* e come tale consigliare e fornire a Ulisse il modo per raggiungere l'isola dei Feaci (5).

Per ricostruire la figura della dea quale era concepita con l'epiteto di *aithyia*, noi disponiamo così di più elementi. Inoltre siamo autorizzati a vedere nell'Athena *ἐχβασία* di Bisanzio, colonia megarese, un doppio o per lo meno un riflesso dell'Aithyia della madre patria, e quindi a scorgere anche in questa una divinità *ἐχβασία*, cioè la dea che guida i naviganti al porto, la dea del « buono sbarco », simile in tutto all'Ino-Leukotea omerica. Non solo; ma poichè da Eustazio noi apprendiamo che da *αἰθω* derivano il loro nome anche una stella e una costellazione (*καὶ ὁ ἀστὴρ δέ καὶ τὸ ἄστρον*), il concetto si precisa anche più: Athena *aithyia* è la personificazione di una stella o di una costellazione, che con il suo splendore guida nella notte i naviganti per le sconfinate vie del mare.

I caratteri messi così insieme per individuare l'Athena aithyia di Megara si trovano tutti espressi molto chiaramente nel tipo Rospigliosi.

Le stelle dell'egida indicano la natura siderea della dea; il Tritone e le teste di delfino quella marina; l'aspetto giovanile e mite il suo carattere benevolo. Il grande *himation*, stretto intorno al corpo alla maniera virile, accenna al luogo dove sorgeva la statua: essa stringe così la veste quasi per impedire che il vento di mare la scomponga. Il plinto degli Uffizi accenna agli spuntoni rocciosi dello scoglio di Megara, su cui Athena era venerata come Aithyia.

Athena è ritta sullo scoglio battuto dall'onda, stretta nell'ampio mantello, l'asta nella destra, la civetta lì presso su una sporgenza della roccia, l'egida stellata fulgida costellazione, faro divino, alto nella tenebra profonda. Essa specula, mira nella vôlta risplendente del cielo la sua immagine eterea, la fissa come deve fissarla dal mare il nocchiero desideroso del porto (fig. 1).

Con ciò la spiegazione del tipo Rospigliosi, come Athena *aithyia*, quale divinità marina e siderea, può ritenersi provata. Che tale tipo ripeta proprio una statua esistente un tempo sullo scoglio di Megara, è anche probabile.

A conferma dell'attendibilità della nostra interpretazione meritano di essere rilevate le concordanze di concezione fra l'Athena della nota coppa di Hildesheim (fig. 4) e il tipo Rospigliosi.

Anche lì la dea è raffigurata in un ambiente roccioso, anzi in mezzo a veri scogli, su uno dei quali, come nel tipo Rospigliosi, sta la civetta.

Anche lì la dea non guarda d'intorno a sè, ma fissa gli occhi al cielo. Mancano le stelle e manca il tritone, ma in compenso la figura appoggia la destra a un'ancora e, contro lo scoglio su cui sta la civetta, sembra si frangano le onde: l'ambiente e il carattere marino della dea non potevano essere indicati con maggiore precisione e il monumento testimonia come questo tipo di Athena si sia mantenuto a lungo nella tradizione artistica greca, ciò che del resto vedremo confermato ampiamente in seguito per altra via.

---

(1) È questa l'opinione anche del Dümmler, in Pauly-Wissowa, s. v. « Athena » col. 1994 sg.; A. Kiok in *Archiv für Religionwissenschaft*, XVIII (1915), p. 131, ritiene invece che l'Athena marina di Megara sia stata chiamata *αἴθυια* perchè l'uccello di questo nome è fra quelli che preannunciano le tempeste. È probabile che questo sia effettivamente il legame logico che ha fatto collegare l'*αἴθυια* con Athena nella sua ipostasi teriomorfa, ma ciò non ne esclude l'origine astrale, di cui più innanzi.

(2) K. O. Müller, op. cit., p. 183.

(3) L. A. Milani in *Studî e mat.*, I, p. 210 sg.

(4) Pausania, I, 42, 7.

(5) Il ravvicinamento è stato fatto già dal Dümmler, loc. cit. Un pensiero analogo esprimono anche I. Harrison, *Prolegomena to the study of Greek relig.*, pag. 305 e A. Kiok, l. cit., p. 131. Per una diversa ipostasi di Ino-Leukothea prima che fosse considerata divinità marina, vedi L. R. Farnell in *Journal. of hellen. stud.*, XXXVI (1916), pp. 36-44. Per il sovrapporsi di Athena ad altre divinità locali più antiche vedi E. Drerup, *Omero*, Bergamo, 1910, p. 183.

Athena Aithyia.

Il tipo statuario da noi ora studiato non è l'unico nè il primo monumento rappresentante l'Athena Aithyia. Già da molti anni altri sono stati segnalati nel ricchissimo materiale della pittura vascolare (1).

a « sirena »; e tanto in questo come nei monumenti seguenti vede delle sirene.

Che oltre il tipo di sirena più comune, con braccia umane, ve ne sia anche uno meno comune, in forma di uccello con testa umana, è materialmente provato; ma d'altra parte la notizia dell'Etymologicum Magnum, e quindi la testimonianza del vaso di Breslavia, non pos-

Fig. 4. — Berlino: coppa d'argento da Hildesheim.

Il più antico e anche il più importante è un aryballos corinzio di Breslavia (2) con l'impresa di Herakles contro l'idra, dove l'eroe è assistito da Athena, distinta, oltrechè dalla civetta, da un uccello a testa umana: *Fῶυς*. Il Mayer (3) ha dimostrato che questa forma corinzia corrisponde alle più comuni *βούγξ*, *φῶυξ* e *πῶυξ*, che una glossa dell'*Etymologicon magnum* (4) ci dice essere sinonimi di *αἴθυια*.

Il Weicker (5) ritenne veramente che l'iscrizione *Fῶυς* fosse una denominazione provinciale equivalente

(1) M. Mayer, *Mythistorica*, in *Hermes*, XXVII, 1892, p. 481 sg.

(2) O. Rossbach, *Griechische antiken in Breslau*, 1889, p. 5.

(3) Op. cit., p. 483.

(4) *Etymologikon magnum* (Fr. Sylburg), Lipsiae, 1816 p. 633, segm. 699 s. v.

(5) *Der Seelenvogel*, Leipzig, 1902, pag. 130.

sono essere rifiutate e dobbiamo ammettere l'esistenza di un tipo simile per l'*aithyia*.

Si può anzi ritenere che molte figurazioni di vasi corinzi e di vasi ionici arcaici, specialmente con teorie di animali feroci e fantastici, le quali ora sono tutte spiegate come sirene, devono invece riferirsi, almeno in parte, all'*aithyia* (1).

All'aryballos di Breslavia segue un piatto probabilmente rodio (2), con la scena di Aiace che usa violenza a Cassandra presso il simulacro di Athena. Dietro il simulacro sta l'*aithyia* (fig. 5).

Se ricordiamo che, per vendicarsi del sacrilegio di Aiace Oileo, Athena suscitò contro i Greci ritornanti in

(1) Concetti analoghi esprime A. [illegible] XVIII (1914) pp. [illegible]

(2) *Journ. of Hell. st.* V (1884) tav. 40 e p. 221.

patria le ire del mare e li fece cadere nell'insidia tesa da Nauplio con i fuochi ingannatori accesi al promontorio dell'Eubea, valendosi proprio del suo potere di divinità marina. vedremo come sia intenzionale e ben giustificata la determinazione di Athena come aithyia nella scena di Aiace e di Cassandra.

Per lo stesso concatenamento di idee, anche Licofrone, trattando il medesimo argomento (1), fa che Cassandra chiami in suo aiuto proprio l'Athena Aithyia e in seguito dà un notevole sviluppo alle sventure che colpiscono i greci, durante il ritorno in patria, per l'intervento della dea offesa.

Non meno notevole è un'anfora panatenaica (2), su un lato della quale, sopra la figura di Athena nel consueto tipo di *promachos*, vola il solito uccello, perchè ivi lo scudo della dea ha come episema un delfino: ricordiamo i delfini della testa dei giardini vaticani.

L'Aithyia insieme con Athena riapparirebbe secondo il Mayer in un'anfora di Exekias (3), ma la scena rappresenta una generica partenza per il combattimento e la figura che il Mayer riteneva Athena è un auriga.

Questi sono i monumenti nei quali egli ha identificato l'Athena Aithyia; ma altri se ne possono aggiungere.

Anche un vaso di Nikosthenes, ora al Museo del Louvre, mostra una sicurissima rappresentazione dell'*aithyia*, pur mancando della figura di Athena (1). Su di esso (fig. 6) vediamo rappresentata due volte, in modo consimile, una coppia di navi che corre di conserva sul mare. Le vedette, dalla coffa di prua, fanno gesti di stupore fissando davanti a loro l'*aithyia*, raffigurata proprio come nell'aryballos di Breslavia e nel piatto di Rodi.

Fig. 5. — Piatta dipinto arcaico: Aiace e Cassandra.

Questo vaso ne fa ricordare un altro, con figurazione analoga, trovato a Mykalessos, nel quale l'aithyia è sostituita da una figura femminile alata, non meglio precisata con attributi, che volando precede la nave

(1) *Lykophronis Alexandra* (E. Scheer), 1, Berlino, 1881, v. 348 sg. e specialmente 359.

(2) *Mon. dell'Istit.*, X, tav. 48 *i*, *k*; Reinach, *Rép.*, I, 214, 4.

(3) *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, tav. 5, n. 1; G. Perrot, *Hist. de l'art*, X, 1914, p. 192 sg. e fig. 125.

(1) J. E. Harrison, in *Journal of hell. st.*, 1885, p. 19 sg. e tav. XLIX, vi vedeva senza ragione una figurazione del mito di Ulisse e le sirene. Molto più giustamente E. Pottier nel suo catalogo (III, p. 754) interpretava la scena come « un joli tableau de la course en mer ». Anche G. Weicker, *Der Seelenvogel*, Leipzig, 1902, p. 158, pur riconoscendo nei mostri delle sirene, esclude possa trattarsi dell'episodio di Ulisse. Vedi inoltre *Wiener Vorlegeblätter*, 1890–1891, tav. 5 e 6; Sellers, in *Journ. of hell. stud.* 1892-1893, p. 5; Bolte, *de monumentis ad Odysseam pertinentibus*, p. 25 sg.; G. Perrot, *Hist. de l'art*, X, Paris, 1914, p. 263 sg. e fig. 170.

(fig. 7). Se l'iscrizione, che accompagna le figure, deve leggersi veramente, come è stato proposto (1), *οἰκεῖον*

Fig. 6. — Vaso di Nikosthenes: scena di navigazione

νόστον, abbiamo in questo monumento una delle più significative rappresentazioni dell'Athena Aithyia.

Alata come la figura del vaso di Mykalessos, troviamo Athena su altri due vasi.

(1) P. N. Ure, *Μυκαλησσός* in *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, III (1912) p. 102 e tv. 6, 1.

In una piccola anfora del Louvre (1) Athena è seduta su un *diphros*, con elmo ad alto *lophos*, veste stellata, e due ali di tipo arcaico (fig. 8). Sulla punta ricurva dell'ala sinistra sta un uccelletto, che fu creduto una civetta; ma la testa piccola e ovale, il becco pronunciato,

(1) E. Pottier, *Vases antiques du Louvre* II, 1901, tav. [illegible] n. F [illegible] e p. [illegible]; L. Savignoni, *Minerva Vittoria* in *Ausonia*, V (1910) p. [illegible] e fig. [illegible], p. [illegible].

la forma del corpo, le zampe piuttosto lunghe e le ali con grandi e forti remiganti escludono si tratti di una civetta e fanno pensare piuttosto ad un gabbiano, all'*aithyia* (1).

Fig. 7. — Figurazione di un vaso trovato a Mykalessos.

Fig. 8. — Parigi, Louvre: Athena alata.

In un vaso attico a figure nere proveniente da Camiros (2) (fig. 9) è raffigurata Athena, che, vestita di un peplo tutto cosparso di puntolini bianchi, nei quali forse possiamo riconoscere delle stelle (1), e fornita di grandi ali, vola portando sulle braccia un uomo completamente nudo con lunga barba e capelli prolissi.

Fig. 9. — Parigi, Bibl. Naz.: Athena con il cadavere di Pandione.

La rigidità del corpo, le braccia penzoloni, indicano chiaramente che è morto. In basso è raffigurato il mare ondoso.

Il soggetto di questa rappresentazione, rimasto sempre inesplicabile, apparirà subito chiaro se riferito

(1) Si pensi alla statua di Athena con la *χορώνη* veduta da Pausania IV, 34, 6 sull'Acropoli di Korone e al mito della ninfa Coronis perseguitata da Poseidon e trasformata da Athena in una cornacchia: Ovidio, *Metamorph.*, 2, 551 segg.

(2) De Ridder, *Catalogue des vases de la bibl. nat. de Paris*, p. 172 sg., n. 260 e fig. 23; L. Savignoni, op. cit., fig. 9, p. 81.

(1) A puntolini neri, per la tecnica inversa, sono espresse sull'egida di Athena nel ben noto vaso a figure rosse di Monaco con l'episodio di Ulisse e Nausikaa; v. fig. 15.

all'Aithyia. Noi sappiamo da Esichio (1) che Athena, mutatasi in *aithyia*, portò sulle spiagge della Megaride un eroe: Kekrops, dice Esichio; Pandion, ha ristabilito la critica (2). Da Pausania, poi, risulta che proprio sullo scoglio dell'Aithyia Pandion aveva il sepolcro (3). Purtroppo nulla o quasi nulla sappiamo di questo Pandion: ma, mettendo le poche notizie in relazione col vaso di Camiros, dobbiamo riconoscere in questo Athena Aithyia che volando porta il morto Pandion sullo scoglio di Megara dove riceverà sepoltura (4).

(1) *Hesychii Lexikon* (M. Schmidt), Jenae, 1858, pag. 77, al. 91 sgg.; II, p. 89, al. 48.

(2) M. Mayer, op. cit., p. 484.

(3) Pausania, I, 41, 6: *καὶ ὅτι μὲν ἐτάφη Πανδίων ἐν Αἰθυίας Ἀθηνᾶς καλουμένῳ σκοπέλῳ, δεδήλωκεν ὁ λόγος ἤδη μοι*

(4) Pausania, I, 5, 3: *τοῦτον (s. Πανδίονα) Μητιονίδαι τῆς ἀρχῆς ἐξελαύνουσι καὶ οἱ φεύγοντι ἐς Μέγαρα, θυγατέρα γὰρ εἶχε Πύλα τοῦ βασιλεύσαντος ἐν Μεγάροις, συνεκπίπτουσιν οἱ παῖδες. καὶ Πανδίονα μὲν αὐτοῦ λέγεται νοσήσαντα ἀποθανεῖν καὶ οἱ πρὸς θαλάσσῃ μνῆμά ἐστιν ἐν τῇ Μεγαρίδι ἐν Ἀθηνᾶς Αἰθυίας καλουμένῳ σκοπέλῳ*

Abbiamo dunque questi tre fatti: 1°) violenta cacciata di Pandion da Atene (Paus.); 2°) Pandion è portato sulle coste della Megaride dall'Aithyia (Esich.); 3°) Pandion muore ed è sepolto sullo scoglio stesso dell'Aithyia (Paus.). Con questi elementi, integrati dal vaso di Camiros, ricomporrei così il mito: Pandion viene ucciso dai Metionidi nella cacciata da Atene o comunque muore nella fuga; l'Aithyia ne raccoglie il cadavere e lo porta al suo scoglio dove i megaresi gli dànno sepoltura.

È probabile che anche altre figurazioni, che attualmente vengono riferite al mito di Eos e Kephalos, debbano invece collegarsi con quelle di Athena e Pandion (1). Questo è il caso dello specchio etrusco: Gerhard, IV, 361 (fig. 10), nel quale il corpo dell'eroe involato è rappresentato rigido come un cadavere e la figura alata e velata che lo trasporta è pre-

FIG. 10 — Specchio etrusco: Minerva che porta il cadavere di Pandione (?)

cisata come Athena dalla civetta.

In quattro dei pochi monumenti, sicuramente riferibili all'Aithyia, Athena appare alata, può quindi pensarsi che il particolare delle ali [illegible] caratteristico in questa speciale ipostasi.

Il fatto sarebbe più che logico nella mitologia figurata greca, nella quale le ali, essendo caratteristiche, oltrechè delle divinità dell'amore, anche dei demoni delle acque, si adatterebbero benissimo a una dea del mare.

Communemente peraltro tutte le figure di Athena alata vengono riferite ad Athena Nike, interpretazione che, sostenuta per ultimo dal Savignoni (2), si può dire abbia ottenuto il generale consenso.

(1) Sui monumenti riferibili al mito di Eos e Kephalos vedasi recentemente A. [illegible], in *Mem. R. Acc. di Napoli*, III, 1918, parte II, pp. [illegible].

(2) Prima in Fr. Imhoof-Blumer, *Flügelgestalten der Athena und Nike*, in *Numism. Zeitschr.*, III (1871), pp. 1-[illegible] e tav. V.

Vediamo perciò su quali argomenti si basa questa tesi e se effettivamente l'Athena alata sia sempre Athena Nike o non si debba piuttosto spiegare in altro modo.

Athena Nike secondo le fonti scritte.

Il Savignoni fonda la sua teoria su due elementi principali: 1°) l'appellativo di *apteron* dato allo *ξόανον* di Athena Nike nel tempietto omonimo dell'acropoli ateniese; 2°) un passo e uno scolio di Demostene, che egli collega con un'epigrafe dell'acropoli.

Nel tempietto dell'acropoli, Athena Nike era raffigurata in atteggiamento tranquillo, l'elmo in una mano, una melagrana nell'altra, ed era senz'ali (1). Il Savignoni pensa che, se quell'idolo fu detto *apteron*, lo fu perchè in questo appunto si differenziava dai consueti simulacri della dea come Nike. Noi sappiamo peraltro (2) che l'Athena Nike dell'acropoli era chiamata semplicemente «la Nike» perfino in documenti ufficiali; è da ritenersi quindi che il popolo la chiamasse così per regola, e il generalizzarsi di tale denominazione abbreviata basta a giustificare l'appellativo di *apteros*. A questo si aggiunga che esso è molto tardo (3), sorto cioè quando lo *ξόανον* dell'acropoli è probabile fosse oramai creduto semplicemente una Nike, come è il caso dello stesso Pausania (4), l'unico che ne parli a lungo e ripetutamente.

E passiamo al secondo argomento: Demostene (5), a proposito di alcuni ladri che, rubate le ali di una statua d'oro di Nike sull'acropoli, si uccisero poi fra loro in rissa, per la spartizione del bottino, dice: *οἱ τὰ ἀκρωτέρια τῆς Νίκης περικόψαντες ἀπώλοντο αὐτοὶ ὑφ' αὐτῶν*. Al che uno scoliaste annotava: *τινὲς δὲ ἐξηγοῦνται Νίκης Ἀθηνᾶς εἶναι ἄγαλμα ἐν τῇ ἀκροπόλει· ταύτης δὲ τὰς πτέρυγας χρυσᾶς οὔσας ἐπεχείρησά τινες κακοῦργοι ἀφελέσθαι, καὶ ἀπώλοντο αὐτοὶ ὑφ' ἑαυτῶν οἱ κακοῦργοι*: versione che sarebbe comprovata da un'epigrafe della seconda metà del IV sec. (1), nella quale si parla di restauri da farsi alla statua di Athena Nike, dedicata dagli ateniesi sull'acropoli, dopo i successi d'Acarnania del 426–425 av. Cr.

La relazione fra il passo di Demostene e l'epigrafe è ben lungi dall'essere dimostrata; e dell'Athena Nike dedicata per i fatti d'Acarnania sappiamo solo che era un *ἄγαλμα*, ignoriamo cioè di che materia fosse. Gli inventarî dell'acropoli, all'incirca dall'arcontato di Euclide in poi (403 av. Cr.), ci informano invece che esisteva sull'acropoli, effettivamente, una statua d'oro della Nike. Questa, come risulta da uno degli inventarî (2), era priva di elmo e di ogni altro attributo proprio di Athena, mentre aveva una corona in testa e una ne teneva nella destra; era dunque proprio una Nike tipica e non una Athena Nike.

Essa era alata; e le ali, con la parte delle spalle che le univa (*ἀκροτέριον χρυσιὸν ὀπίσθιον*), costituivano un pezzo a sè, del peso di meno di 18 Kgr.; ciò che spiega come potessero essère tolte e trafugate.

Il passo di Demostene può quindi essere messo in relazione con la statua d'oro di Nike ricordata dagli inventarî, non con l'Athena Nike del 426–425 (3).

Lo scoliaste invece è esplicito; ma la sua informazione, di seconda mano, come risulta dalle sue stesse parole, dimostra soltanto che ai suoi tempi il tipo alato dell'Athena Nike era entrato effettivamente a far parte della tipologia artistica, come infatti vedremo più avanti.

Dalle fonti scritte, dunque, non è provato che nei tempi della migliore grecità Athena Nike fosse rap-

---

recentemente L. Savignoni, op. cit., pp. 69-96 e C. W. Keyes, *Minerva victrix? note on the winged Goddess of Ostia*, in *Am. Journ. of arch.*, XVI (1912), pp. 490-494.

(1) Harpokration, *Lexikon* (G. Dindorf) I, Oxonii, 1853, s. v. *Νίκη Ἀθηνᾶ*, p. 214.

(2) *C. I. A.* I 166 *g.* 3, 188, 5.

(3) È usato solo da Pausania I, 22, 4; III, 15, 7; V, 26, 6 e da Harpokration, loc. cit., in una notizia tolta dal periegeta Heliodoros.

(4) Vedi U. v. Wilamowitz-Möllendorf, *Aus Kydathen*, Berlin, 1880, p. 187, i cui argomenti non sono distrutti dalle osservazioni di I. H. Schubart in *Jahrbücher für philol.*, vol. 125 (1882), p. 44.

(5) Demosthenes (G. Dindorf) II, Oxonii, 1846, pag. 770, orat. XXIV, 138.

(1) U. Köhler in *Hermes* XXVI (1891), pag. 43; *C. I. A.* IV, 2, pag. 62, n. 198*c*; Dittenberger, *Sylloge*, I, Lipsiae, 1898, n. 136, p. 211 sg.; Savignoni, op. cit., p. 74.

(2) Dittenberger, *Sylloge*, II, 586.

(3) Non si può neppure ritenere che la Nike d'oro fosse una cosa sola con l'*ἄγαλμα* dedicato dopo il 426-425, perchè in tal caso nell'inventario, secondo la consuetudine, non mancherebbe un accenno alla dedica, che era incisa sulla base dell'Athena d'Acarnania, come rilevò A. Behr in *Hermes*, XXX, p. 447 e sgg.

presentata con le ali (1). Ammettiamo tuttavia che i testi sieno di incerta interpretazione, e vediamo come appare nei monumenti.

Athena Nike secondo i monumenti.

Athena Nike, oltrechè ad Ateno e ad Olimpia, era venerata anche a Megara (2) e ad Erythrae (3), ma solo per i due primi luoghi siamo informati sull'aspetto del suo simulacro (4); in atteggiamento tranquillo, l'elmo nella sinistra, una melagrana nella destra e senz'ali.

Un tipo analogo è offerto dal rilievo della balaustrata del tempietto dell'acropoli, da figure fittili votive e vasi dipinti trovati sull'acropoli (5), da una moneta di Side nella Panfilia (6), da un rilievo dell'acropoli (7) e da un'erma della collezione Ludovisi (8), che pure sembra provenire dall'acropoli (9). In tutti questi monumenti Athena è sempre sprovvista di ali.

Nessun monumento è giunto fino a noi in cui Athena sia epigraficamente designata come Nike; se peraltro ammettiamo che si possa riconoscere in quelli nei quali essa si sostituisce alla Nike, compiendo azioni caratteristiche di questa e che meno facilmente si potrebbero spiegare con il comune carattere della dea, vedremo che siffatti monumenti, per quanto rari, non mancano.

Una piccola base del museo Barracco (10) mostra su uno dei lati Athena, che, la testa laureata e la lunga lancia nella sin., incorona Apollo citaredo. L'azione e la corona che le recinge la testa tolgono ogni dubbio: essa è concepita e raffigurata come Nike. Si confronti una situazione analoga nel vaso Reinach: *Répert.* I, 378, 3, dove invece di Athena abbiamo la Nike stessa.

L'una ben nota *kalpis* della collezione Caputi a Ruvo (1) mostra Athena, che, assistita da due Nikai, entra nel laboratorio di un ceramista e lo incorona. Il carattere della dea anche in questa figurazione non è dubbio.

Lo stesso si può dire, molto probabilmente, di una *kalpis* di Ruvo, ora a Napoli (2), dove vediamo Herakles seduto in presenza di Zeus, Athena ed Hermes; sopra Herakles infatti vola una civetta che stringe fra le zampe una corona.

E ancora si può citare un vaso (3) dove una folla di giovani e di fanciulle si appresta con il suono delle cetre, con bende e corone, ad onorare un guerriero vittorioso, presso il quale è Athena in atto di meraviglia; e un'altra con l'impresa di Cadmo contro il drago (4), dove Athena è in atto di porgere una corona all'eroe, mentre in alto vola una piccola Nike.

Di epoca romana (II-III sec. d. Cr.) è una sicura figurazione di Athena-Nike, la statuetta di Svéti Kirilovo in Bulgaria (5). Essa, sebbene non sia che una Nike del tipo più comune, alla quale è stato aggiunto l'elmo per qualificarla anche come Athena, è aptera e ciò è particolarmente significativo.

In tutti questi monumenti, nei quali Athena appare quale Nike, essa non è mai alata e, per quanto spesso si mostri armata d'elmo e di lancia, tuttavia mantiene sempre un atteggiamento assolutamente tranquillo. E infatti, se la relazione fra il concetto di Athena Nike e quello di Nike era tanto stretta che l'uno poteva sostituirsi all'altro e l'una divinità all'altra, necessariamente il loro carattere e i loro tipi dovevano essere simili.

Non è necessario di ritessere la storia del tipo della Nike: dalle tazze laconiche ai più tardi monumenti romani varia nei tipi la rappresentazione del movimento, secondo la potenza o secondo la volontà dell'artista, ma il carattere essenziale è sempre lo stesso: la dea pacifica che scende volando dal cielo a conferire il pre-

(1) Il Savignoni, op. cit., pag. 75, a sostegno della sua tesi, ricorda Euripide, *Ione*, vv. 452 sgg. dove Athena, invocata come Nike, è pregata di volare a Delfo; ma l'espressione, simile a molte altre dei testi letterari, e specialmente dei poemi omerici, non implica che la dea fosse concepita materialmente munita di ali.

(2) Pausania, I, 12, 4.

(3) Dittenberger, *Sylloge*, n. 370, 27.

(4) Per Ateno da Harpokration, l. c.; per Olimpia si induce logicamente perchè era una imitazione dello *ξόανον* ateniese.

(5) Savignoni, op. cit., p. 72, nota 4.

(6) Benndorf, *Kultbild der Athena Nike* p. 37; G. Fr. Hill, *Greek coins of Lycia* etc. (Brit. Museum) London, 1897, p. 143 e tav. XXVI.

(7) Schöne, *Griech. Reliefs*, tav. XXXI, pp. 91 e 47.

(8) Helbig, *Führer*, II², p. 88 sgg., n. 907.

(9) Savignoni, op. cit., p. 73 e nota 6.

(10) G. Barracco, *Catalogo del museo di scultura antica*, Roma, 1910, n. 82, p. 26 e tav. a pagina 28.

(1) Reinach, *Rép.*, I, 336, n. 1.

(2) Reinach, *Rép.*, I, 323, n. 1.

(3) Reinach, *Rép.*, I, 44, n. 2.

(4) *Wiener Vorlegeblätter*, I, 7.

(5) B. Filow, *Rev. Arch.* 1915, I, pag. 29 sgg., ivi la letteratura anteriore.

mio meritato al vincitore. Ora con la Nike, così concepita, ben si accorda lo *ξόανον* dell'acropoli e di conseguenza l'imitazione calamidea ad Olimpia, l'Athena della balaustrata, e gli altri monumenti collegati con l'acropoli, le numerose figure dei vasi e l'Athena della base Barracco; ma non si accorda certo gran parte dei monumenti nei quali essa appare alata.

Figure di Athena alata dell'arte greca.

Queste furono raccolte dal Savignoni; ma alla sua lista, già abbastanza ricca, non è difficile aggiungerne altre.

Esaminiamo uno per uno quelle della Grecia propria, poi quelle della Magna Grecia e della Sicilia e finalmente quelle etrusche e romane.

Scarabeo in sardonica da Amathus (Cipro) (1) (fig. 11): vi è raffigurata Athena con una lunga veste trasparente,

Fig. 11. — Londra, Brit. Mus.: scarabeo da Amathus.

decorata lungo l'orlo da puntolini; il braccio destro è armato della lancia, mentre la mano sin. solleva la veste per rendere più libero il movimento delle gambe. In testa un elmo con un gran *lophos*, ornato posteriormente da una maschera silenica. La dea non porta egida, ma dall'omero destro sporgono tre serpentelli. Sotto questi sono due grandi ali e in basso, nell'angolo fra le gambe e l'orlo dello scarabeo, tre segnetti leggermente ricurvi, accostati fra di loro. Il Furtwängler pensò fossero dei serpentelli, ma il confronto con gli altri e il posto dove sono incisi lo escludono.

Athena con elmo formato di maschere sileniche ritorna in sei gemme del museo di Berlino (2) e in una della collezione Carapanos (1) dove è anche alata. Non occorre insistere sul carattere apotropaico delle maschere sileniche (2), le quali quindi si adattano molto bene a una divinità del mare. In una delle sei gemme di Berlino (3), accanto alla testa di Athena è rappresentata anche una folgore, per precisarne appunto il carattere di dea delle tempeste.

Che nel caso dello scarabeo di Amathus si tratti proprio di una divinità marina è confermato dai tre segnetti sopra descritti, che indicano certo le onde del mare (4), e dai puntolini che adornano l'orlo della veste, nei quali possiamo riconoscere la consueta rappresentazione degli astri.

Sarcofago di Clazomene (5) (fig. 12). Nel mezzo del fregio superiore è rappresentata Athena col *peplos* decorato a tondolini, lunga mantella stellata e quattro

Fig. 12.

paia di grandi ali disposte ai lati. Da una parte e da l'altra sono i solidi elementi decorativi dei sarcofagi di Clazomene, che non possono dar luce sulla concezione della dea in questo monumento.

Il Savignoni riconosceva Athena alata anche in un altro sarcofago di Clazomene (6); ma, concordemente all'opinione più diffusa, ciò è stato escluso anche di recente (7).

(1) Al British Museum: *Arch. Anz.*, 1890, pag. 101. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, 1900, tav. VI, n. 56 e testo, p. 30; L. Savignoni, op. cit., p. 79 e fig. 5.

(2) A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steinen in Antiquarium zu Berlin*, 1896, n. 5332-5334, pag. 205 e tav. 37 n. 5334; n.7809-7810, p. 288 e tav. 57; n. 8296, p. 304 e tav. 60.

(1) Svoronos, *Journal intern. d'arch. numismat.* XV (1913), p. 151 e tav. I, n. 33.

(2) Per questo e per lo speciale significato funebre, che avrebbero le maschere sileniche, in determinati monumenti, vedi W. Deonna in *Rev. arch.*, 1916, I. p. 74 e sgg.

(3) Furtwängler, *Beschreibung*, n. 8296, p. 304 e tav. 60.

(4) Scorrendo le tavole VI, VII, VIII, di Furtwängler, *Ant. Gemmen*, si vede infatti come sia frequente in questa classe di gemme l'indicazione del piano su cui le figure si muovono.

(5) *Antike Denkm. d. Inst.* II, tav. LVII; Savignoni, op. cit., p. 80 e fig. 10.

(6) *Ant. Denkm. d. Inst.* I, tav. XLIV e p.32 sgg.; Savignoni, op. cit., p. 79 e fig. 6.

(7) Picard-Plassart, *Bull. de corr. hell.*, XXXVII (1913), p. 410 sg.

Fregio del tesoro dei Sifni a Delfi (1) (fig. 13). Athena alata sale su una quadriga tirata da cavalli alati. Secondo un'acuta analisi del Poulsen (2) è rappresentata

Fig. 13. — Delfi: dal fregio del tesoro dei Sifni.

la partenza degli dei dall'Olimpo per il campo presso Troia, quale è descritta nell'Iliade XX, 32 segg. Anche in questo caso non è possibile dire se l'artista abbia voluto dare ad Athena un significato speciale, ma non è da escludere che i Sifni abbiano fatto raffigurare l'Athena che era loro più cara, la protettrice alata delle loro navi, anche in un contesto che non le si addiceva strettamente.

Tazza ionica ad occhi (3). È raffigurata solo la testa della dea, fra i due grandi occhi apotropaici: porta un elmo con altissimo *lophos*, e ai lati della testa spuntano le estremità superiori delle ali. Nulla è possibile dire sul carattere della dea.

Vaso Faina (4) (fig. 14): su uno dei lati, fra due grandi occhi apotropaici, è Athena che muove velocemente a d.: veste il peplo stellato e sopra questo la mantellina; con il braccio sin. [illegible] l'egida, mentre la d. è armata della lancia. Dal fianco destro e dal dorso sporgono due grandi ali. Nike? no, perchè l'aspetto marinaccioso lo esclude. Marina? nulla lo prova: no-

Fig. 14 *a*

Fig. 14 *b*

Orvieto: vaso della collezione Faina.

tiamo peraltro anche in questo monumento il ricorrere delle ali con il peplo stellato e con [illegible] apotropaici.

Per l'*anforetta del Louvre* e per il [illegible] di Corinto si veda quanto fu detto più su e si rilevi anche questa volta la concomitanza delle stelle e delle ali. L'insieme di questa circostanza in probabili figurazioni dell'Athena Marina, fa pensare a un vaso a figure rosse rappre-

(1) Fouilles de Delphes, t. IV, 1909, tav. VII-VIII, n. I.

(2) In *Bull. de corr. hell.*, XXXII (1908), p. 177 segg.

(3) J. Böhlau, *Die ionischen Augenschalen* in *Athen. Mitt.* XXV (1900), p. 54 fig. 1 E; Savignoni, op. cit., p. 80; E. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, 1913, p. 104 e fig. 65 da J. Sieveking-R. Haekl, *Münchener Vasensammlung*, I, 1912, p. 44 fig. 74; R. Haekl, l. c. sulla e *Jahrbuch*, XXII (1907) p. 142; [illegible] la nostra tazza una altra ad occhi del museo Thorwaldsen a Kopenhagen, nella quale Athena sta stante.

(4) Savignoni, [illegible] Athena [illegible] in *Athen. Mitt.* XII (1887), p. [illegible] segg. e tav. XII; Savignoni, *Museo Vittorio* in *Ausonia*, V (1910), p. 70 e fig. 4.

sentante l'incontro di Ulisse e Nausicaa (1) (fig. 15), nel quale Athena ha l'egida ornata di luna e stelle. Per il carattere marino di Athena in questo episodio si ricordi il passo già citato del V libro dell'Odissea (vv. 333–353) dove essa, per completare l'opera di Ino-Leukothea-Aithyia, calma i venti e le onde, già suscitati da Poseidon, permettendo così ad Ulisse di approdare all'isola dei Feaci.

scorgere Athena Nike; dobbiamo tuttavia osservare che, nelle monete di Prusias, anche Zeus è rappresentato in atto di porgere una corona (1). Nella serie monetaria di Prusia compare anche un tipo con la sola testa di Athena, coperta dall'elmo alato (fig. 16, n. 7) (2).

Moneta di Demetrios II Nikator di Siria (3) (fig. 16, n. 3): coniata fra il 146 e il 138 av. Cr., ripete il tipo di Prusias; solo, la dea, anzichè porgere la corona, regge

Fig. 15. — Incontro di Ulisse con Nausicaa.

Moneta di Pharsalus (2): è del IV sec. av. Cr.; non presenta l'intera figura della dea, ma solo la testa con elmo attico fornito di alette laterali. Lo stesso tipo si trova anche in numerose monete della Magna Grecia per le quali è facile dimostrare il carattere marino della dea.

Moneta della Beozia (3) (fig. 16, n. 1): coniata fra il 288 e il 244 av. Cr., mostra una figura femminile alata, a capo scoperto, che muove a destra, l'egida sul braccio sin. proteso, la destra armata della folgore. Certo non può essere Athena Nike.

Moneta di Prusias I di Bitinia (4) (fig. 16, n. 4): coniata fra il 228 e il 180 av. Cr. mostra Athena con grandi ali dorsali che porge con la destra una corona. Qui, per l'azione compiuta, pare si debba veramente nella destra una piccola Nike. Anche questa volta non è necessario di pensare ad Athena Nike, perchè troppo spesso la dea è figurata come *nikephoros* insieme con altre divinità, che non hanno nessuna relazione con la Nike. Nelle stesse monete di Demetrios, anche Zeus è rappresentato come *nikephoros* (4).

Riassumendo, per ciò che riguarda i monumenti della Grecia propria, l'Athena alata nei secoli VI e V non è mai la Nike, spesso invece sicuramente la marina. Solo alcuni tipi monetarî del III e del II sec. si può ritenere, per quanto non necessariamente, che rappresentino la Nike. Si ritorna così alla vecchia opinione di Imhoof-Blumer (5): Athena Nike solo in epoca ellenistica avrebbe assunto, per analogia, le ali, che originariamente non aveva. Era il primo passo, che doveva condurre verso quel sincretismo concettuale e figurato che in

(1) Jahn, *Vasenmalerei*, n. 420; Gerhard, *Aus. Vasenb.*, tav. CCXVIII; Hauser, *Jahreshefte*, VIII (1905), p. 26.

(2) K. Regling, *Die griechischen Münzen der Sammlung Warren*, Berlin, 1906, n. 720, tav. XVII e fig. 117.

(3) Fr. Imhoof-Blümer, *Flügelgestalten der Athena und Nike* in *Numism. Zeitschrift*, III (1871), tav. V, 1 riprodotta in Savignoni, op. cit., fig. 3, 1.

(4) Imhoof-Blümer, op. cit., tav. V, 4 ripr. in Savignoni, loc. cit.; W. Wroth, *Catalogue of Greek coins* (Brit. Mus.): Pontus etc. 1889, tav. 37, n. 5 e p. 209, n. 3 e 4.

(1) W. Wroth, op. cit., tav. 37, n. 2 e 3.

(2) Imhoof-Blümer, op. cit., tav. V, 7.

(3) Imhoof-Blümer, op. cit., tav. V, 3, ripr. in Savignoni, l. c.; P. Gardner, *Catalogue of Greek coins* (Brit. Mus.): the Seleucid Kings of Syria, 1878, tav. XVIII, n. 12 e p. 62, n. 33-37.

(4) Gardner, op. cit., tav. XVII, n. 69.

(5) Imhoof-Blümer, op. cit., p. 40 sg.

progresso di tempo produsse Athena-Nike-Tyche, Athena-Nike-Tyche-Demeter ed altri tipi più complessi (1).

In tutti i monumenti descritti, conviene ripeterlo, meno il fregio dei Silni, le gemme e le monete, dove non

FIG. 16. — Monete varie con figurazioni di Athena alata.

Con questi tipi, e precisamente con quello di Athena-Nike-Tyche, si collegano le Minerve alate di Bulla Regia (2) e una gemma inedita del Museo delle Terme (fig. 17) (3).

era possibile per ragioni tecniche (1), alle ali si accompagnano sempre l'egida o le vesti stellate.

---

(1) Vedi in proposito R. Weisshäpl, *Pantheistische Denkmäler*, in *Jahreshefte* XIII (1910), pp. 176-199.

(2) Savignoni, op. cit. p. 89 sgg. e figg. 16, 17 e 18.

(3) La Vittoria di Zavia el Beda (L. Mariani, in *Rendiconti dei Lincei*, 1918, p. 379 segg.) rientrerebbe pure in questa categoria, qualora il tipo statuario vi è ispirata e il [illegible] che orna la borchia sul petto si ritenga sufficiente a dare alla figura anche il significato di Athena. La gemma del Museo delle Terme mi è stata segnalata dal prof. R. Paribeni alla cui cortesia devo anche l'impronta dalla quale fu tratta la fig. 17.

(1) Da rilevare tuttavia l'egida a [illegible] della gemma di Kertsch e la folgore di una delle gemme di Berlino [illegible] sileniche.

Figure di Athena alata in monumenti della Magna Grecia e della Sicilia.

Nelle monete della Magna Grecia e della Sicilia, un solo caso eccettuato, non troviamo figure intere di Athena alata, ma spesso invece la sola testa, con l'elmo provvisto di alette laterali.

Monete di Thurii (Brutii, IV sec.) (1): testa di Athena con elmo attico e aletta che si stacca dalla tem-

Fig. 17. — Roma, Museo delle Terme: gemma (4/1).

pia, anzichè dall'elmo. Il tipo è raro nella monetazione di Thurii, che di solito ha la stessa testa della dea, ma con l'elmo ornato da uno skylla, in varî atteggiamenti (con un remo o un tridente o in atto di scagliare alcunchè), dal pegaso (? Carelli CLXV, 6), da una corona di ulivo o di edera (CLVI, 14) o ancora da un ippocampo (CLXVIII, 38-49-53; CLXIX, 73). L'ippocampo, il pegaso e skylla indicano troppo chiaramente il carattere della dea di Thurii perchè si possa esitare a scorgere un'Athena marina nei due tipi monetarî che la mostrano alata (2).

Monete di Metaponto (Lucania, IV sec.) (3): il tipo più frequente ripete all'incirca quello di Thurii. Accanto ad esso non manca la serie, dove l'elmo è ornato da uno skylla (Carelli CLVI, 137-139).

Monete di Velia (Lucania, IV sec.) (1): ripetono alcune il solito tipo di Thurii, con aggiuntavi la corona di ulivo; altre più recenti, opera dell'incisore Cleudoros, mostrano la testa della dea di tre quarti (2). Il primo tipo, come ornamento dell'elmo, ha il grifo e talvolta anche il delfino (Carelli, tav. CXXXIX, 49).

Monete di Neapolis (Campania) (3): ripetono il tipo di Velia: alette e corona di olivo.

Monete di Agathokles (Siracusa, coniate fra il 317 e il 310 a. Cr. circa) (4) (fig. 16, 2): mostra Athena alata nel tipo di *promachos*. Nulla prova si tratti di Athena marina, ma il tipo stesso esclude si tratti di Athena Nike.

Fig. 18. — Reggio Calabria: pietra incisa.

Laminetta d'argento trovata nella necropoli ellenistica di Teano dei Sidicini (5). Ha le grandi ali ed ha la testa coperta della galea frigia con penna, che rivedremo in varî monumenti etruschi, nei quali il legame della dea col mare è sicuro.

Pietra incisa di un anello di Reggio Calabria, trovato in una tomba del III sec. av. Cr. (6) (fig. 18): rappresenta Athena alata in attitudine calma, con un ramoscello nella destra protesa e nella sin. una lunga palma. Dalla palma pende una benda. La figurazione deve riferirsi, secondo ogni apparenza, ad Athena Nike.

In tutta l'Italia meridionale dunque e nella Sicilia, nel IV sec. av. Cr. è diffuso un tipo di Athena alata, certo in relazione col mare, fatto confermato dal passo di

---

(1) Fr. Carelli, *Nummorum Italiae veteris tabulae* (C. Cavedoni), Lipsia, 1850, tav. 167, n. 27; K. Regling, *Sammlung Warren*, 1906, tav. III, n. 107-108, 111-112, 116 e p. 18.

(2) Il carattere marino dell'Athena di Thurii è stato segnalato anche da B. V. Head, *Historia Numorum*, Oxford, 1911, p. 87.

(3) Carelli, op. cit. tav. 156, n. 136; Head, op. cit., p. 79.

(1) Carelli, op. cit., tav. 139, n. 43-45; tav. 140 n. 50.

(2) Regling, op. cit., tav. III, n. 121 e p. 19; P. Gardner, *Types of greek coins*, tav. V, 41.

(3) Carelli, op. cit., tav. 168, n. 48.

(4) Imhoof-Blumer, op. cit., tav. V, n. 2 e p. 43 sg. La figura è riprodotta in Savignoni, loc. cit.; Head, op. cit., p. 181.

(5) Gabrici, *Mon. ant. dei Lincei* XX (1909), col. 37 e fig. 18.

(6) *Not. degli scavi*, 1907, p. 714; N. Putorti, *Athena Nike in un intaglio di anello reggino*, in *Neapolis*, 1913, p. 128 sgg.

Strabone relativo al culto di Athena marina sull'estremo promontorio della Calabria e da quelli di Stazio e di Livio relativi alla Minerva di Sorrento ([1]). Anche in questo territorio l'Athena Nike alata appare in un unico monumento e solo in epoca ellenistica.

L'unione di Athena coi Dioscuri ritorna in varie serie di monumenti etruschi.

Ricordo anzitutto un manico di avorio del Museo delle Terme ([1]) (fig. 19), sul quale è rappresentata Athena, vestita del chiton e del peplo, il petto coperto

FIG. 19. — Roma, Museo delle Terme: manico d'avorio (dal calco sviluppato; 1:1)

L'Athena alata nell'arte etrusca.

Con le monete dell'Italia meridionale si collega la ricca serie romano-campana, che ha, da una parte, una testa femminile di profilo con elmo fornito di piccole ali, dall'altra i Dioscuri ([2]), che, come è ben noto, erano considerati divinità marine ([3]).

dall'egida e i capelli stretti da una stephane. La dea appoggia la sin. alla lunga lancia e volge la testa a d., dalla qual parte tende anche la mano che reggeva un oggetto non più riconoscibile. La dea è fornita di grandissime ali dorsali. Alla sua sin., fra le gambe e la lancia, è un tronco di cono rilevato, che ricorda i sostegni delle copie romane. Segue un giovane nudo, di proporzioni quadrate, i capelli stretti da un cercine, che guarda verso la dea. Ha ambedue le braccia abbassate e nella destra stringe un oggetto bastoncelliforme, che in basso si

---

([1]) Su questa vedasi: Pais, *Ricerche stor. e geogr.*, Torino, 1908, p. 275 sgg. Per il culto di Athena marina nella Magna Grecia vedi anche Fr. Lenormant, *La Grande Grèce*, II², 1881, p. 336 sgg.

([2]) La dibattuta questione se a questo tipo si debba dare il nome di Roma o di Minerva, nel caso nostro è inutile. Chi voglia veda E. J. Häberlin, *Der Roma-typus auf den Munzen der römische Republik*, da *Corolla numismatica*, Oxford, 1906; C. F. Hill, *Historical Roman coins*, London, 1909, p. 33.

([3]) Bethe, in *Pauly-Wissowa's Real-Encyclopädie* s. v. « Dioskuren » vol. V, 1, 1903, col. 1096. L'unione di un'Athena quasi di certo marina, con i Dioscuri o con divinità analoghe, si ritrova anche a Brasiai nella Grecia propria (Pausania, III, 24, 3), come probabile sopravvivenza di un culto preellenico.

([1]) Proviene da una tomba di Corneto Tarquinia. E. De Ruggero, *Catalogo del Museo Kircheriano*, Roma, 1878, p. [illegible], nota 1 e n. [illegible], p. 237. Num. d'inventario attuale [illegible].

allarga a spatola: probabilmente un remo. È certo uno dei dioscuri; la figura dell'altro, a destra di Athena, è andata perduta per una frattura dell'avorio.

Con questo monumento si collega un altro manico [1] di chiton, le spalle e il petto coperti dall'egida, appoggia le mani sulle spalle dei Dioscuri, seduti uno davanti all'altro, presso di lei.

Ma l'Etruria, come quella che maggiormente ha con-

Fig. 20. — Specchio etrusco: Minerva fra i Dioscuri.

dove sono figurati ambedue i Dioscuri alati, vestiti della clamide, armati di lancia, uno di essi anche della spada, mentre l'altro appoggia la d. allo scudo. Fra di essi in alto vola la civetta.

I Dioscuri soli o con Athena, questa quasi sempre distinta da simboli astrali, ricompaiono in una serie numerosa di specchi etruschi [2] dei quali basterà ricordare il più bello [3] (fig. 20), dove Athena alata, vestita

servato i concetti e i tipi originarî della religione preellenica, è il paese dove più frequente si incontra il tipo di Athena alata. Il materiale di gran lunga più copioso è offerto sempre dagli specchi.

Tralasciando per il momento quelli nei quali la figura alata della dea è isolata, la troviamo ancora in Gerhard I, 67 (Athena ed Enkelados); I, 87 (colloquio di numi); II, 134 (Athena ed Herakles); II 146 (Athena ed Ebe); III, 286 (Athena ed Enkelados); III, 305 (Ariadne trattenuta in Naxos da Artemis). A questi esempî si può aggiungere anche Gerhard III 61, perchè nell'attacco del manico vediamo una testa femminile, con elmo a berretto frigio ornato di piccole ali laterali, che ricorda

(1) E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, I, 1843, tav. LIV, n. 3 e p. 5: « Hrn. Kestner zu Rom gehörig ».

(2) Gerhard, op. cit., I, tav. XLV-LIV; IV, 253-255.

(3) Gerhard, op. cit., IV, tav. 254 A, 2.

in ogni particolare il tipo di Athena visto su molte monete della Magna Grecia, sulla laminetta di Teano dei

Fig. 21. — Specchio etrusco: Minerva alata.

sime: in Gerhard I, 81, 2 è alata Semele; in I 105 Telete; in II 223 Calcante; in V, 12 e 13, Aphrodite (¹).

Fig. 22. — Specchio etrusco: Minerva alata.

Fig. 23. — Specchio etrusco: Minerva folgorante.

Sidicini e che ritroveremo anche in altri monumenti.

La grande frequenza delle figurazioni alate si nota solo per Athena, mentre le altre divinità, aptere nell'arte greca, lo sono pure nell'etrusca. Le eccezioni sono raris-

Dunque se solo Athena, con quasi esclusiva predile-

(¹) Nella serie non comprendiamo il Perseo di II 121, l'Orione di IV 289, 1, la Tetide di 386 e 387, 1 e le Eileithyiai di V 6 perchè le ali si confanno loro.

zione, è rappresentata alata, è perchè questo tipo doveva essere particolarmente noto nell'Etruria.

Ciò è confermato da un'altra numerosa serie di specchi, che ci mostra la figura alata della dea da sola.

Di questi specchi, raccolti dal Gerhard in un'unica tavola (1), i numeri 4, 5 e 6 non presentano interesse speciale; nel numero 8 possiamo notare che la dea è nel tipo minaccioso che non si adatta alla Nike. Similmente in uno specchio pubblicato dal Sambon (2).

Molto più interessanti sono altri tre specchi: il n. 7 (fig. 21) perchè mostra la dea con l'egida ornata di tondolini che indicano le stelle; il n. 9 (fig. 22,) perchè sotto la figura volante della dea non sono disegnati i soliti fiori a campanula, come per esempio in 7 ed 8, ma da una parte è un delfino (1) e dall'altra un uccello che non è una civetta; lo specchio III 246 (fig. 23), dove la dea ha la destra armata di una lancia folgore, e al di sotto è indicato il mare con un linea ondulata:

Fig. 24. — Roma, Museo di Villa Giulia: cista prenestina.

rappresentazione completa di Athena come divinità delle tempeste e del mare.

Troviamo Athena alata anche in varî altrî monumenti. Uno scarabeo (2) mostra la dea con la lunga lancia nella d., il braccio sin. coperto dall'egida e le grandi ali dorsali. Nessun indizio ci illumina sul suo ca-

(1) Gerhard, op. cit., I, tav. XXXVI.

(2) A. Sambon, *Les monnaies antiques d'Italie*, I, 1905, p. V.

(1) Per il delfino come indice del mare negli specchi etr. vedi Gerhard, op. cit., I, 119; IV, 238; V, 4, 53 e 54.

(2) Furtwängler, *Ant. Gemmen*, tav. XVI, n. 12 e testo p. 76.

rattere: rileviamo peraltro che l'egida è ornata di puntolini, il solito mezzo per indicare gli astri.

Ricompare in uno *skyphos* da Chiusi, a figure rosse (1), dove Herakles uccide Kyzikos con un'ancora. Essendo il fatto avvenuto durante la spedizione degli argonauti, non è difficile riferire all'Athena marina anche questo monumento.

Un coperchio graffito di una cista proveniente da Palestrina, ora nel Museo di villa Giulia (2), presenta Athena alata in un episodio della guerra troiana. In tale figurazione anche Aphrodite, contrapposta ad Athena, è alata, forse per distinguere il carattere divino delle loro figure.

Athena è pure alata in un'altra cista prenestina del Museo di villa Giulia (3) (fig. 24). La dea assiste ad una impresa di Perseo, ma ciò che più importa ha la veste e l'egida stellate e l'elmo a berretto frigio.

Alata è anche una figurina della dea adattata ad un candelabro in bronzo delle collezioni Castellani, proveniente da Chiusi (4): Athena regge nella sin. protesa un bambino ignudo. Il soggetto rappresentato è oscuro e perciò non è possibile trarre conclusioni sul carattere della dea.

J. de Witte (5), seguito dal Roulez (6), vide Athena alata in una placca d'oro trovata in una tomba di Vulci, dove è raffigurata la nascita di Bacco, ma nella riproduzione datane le ali non si vedono: probabilmente alcune ammaccature del metallo furono credute ali per analogia con figure di Eileithyia in simili scene.

Anche una statuetta del Museo Gregoriano (7) (fig. 25) si credeva, fino a poco tempo fa, fosse fornita di ali; ma una recente ripulitura ha dimostrato erronea tale credenza (8). Essa è invece interessante perchè ripete in modo molto chiaro, senza dubbio intenzionale, il particolare dell'egida ornata di stelle e, in questo caso, anche della luna come nel vaso di Xanthias

Fig. 25. — Roma, Museo Gregoriano: statuetta di Minerva.

(fig. 15); particolare che ritroviamo ripetuto con minuzia intenzionale nell'Athena della celebre cista Fi-

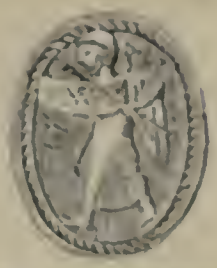


Fig. 26. — Firenze, Museo Archeologico: specchio etrusco da Populonia (4/1).

coroni, in una scena degli Argonauti, per non parlare di un arcaico scarabeo etrusco-italico di Populonia (1) (fig. 26) dove la sfolgorante natura della

(1) Th. Panofka, *Kyzikos und Herakles* in *Arch. Zeitung*, IX (1851), p. 305 sg. e tav. XXVII; S. Reinach, *Rép.* I, 373, 1.

(2) Savignoni, op. cit., p. 83, fig. 12; Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, Roma, 1919, p. 475 sg., n. 15693.

(3) Della Seta, *Bull. d'arte*, III (1909), p. 202 sg. e fig. 18; Savignoni, op. cit., p. 81 e fig. 11; Della Seta, *Museo di Villa Giulia*. Roma, 1919, p. 448 sg., n. 13144.

(4) Roulez, in *Annali dell'Ist.*, 1872, p. 216 sg. e tav. d'agg. N.

(5) J. de Witte, *La naissance et l'éducation de Bacchus*, in *Nouvelles Annales de l'Institut*, I (1836), p. 370 e tav. A.

(6) Roulez, in *Annali dell'Ist.* 1872, p. 225.

(7) Helbig, *Führer*, I², n. 645, p. 572 sg.: ivi la letteratura anteriore.

(8) L. Savignoni, *Minerva alata per isbaglio*, in *Ausonia*, V. (1910), p. 101 e sg.

(1) L. A. Milani, in *Not. sc.* 1909, p. 307.

dea è indicata da tipici dardi, che irraggiano dal suo corpo (1).

In tutto il territorio etrusco il tipo dell'Athena alata è dunque diffusissimo; e in molti casi, nei quali è possibile dare al monumento un più preciso significato iconografico, appare evidente il suo carattere marino.

Al particolare delle ali si accompagna quasi sempre, come in Grecia, quello dell'egida o delle vesti stellate, che risultano così essere attributo specifico di Athena come divinità siderea, in relazione al mare e alla navigazione.

Che in corrispondenza della speciale frequenza del suo tipo alato anche l'Athena « marina » avesse una particolare diffusione in Etruria e ne fosse anzi quasi caratteristica, è provato infine dalla circostanza che Stazio (*Silv.* II, 2, 2) chiama « *tirrena* » l'Athena di cui Ulisse istituì il culto sull'estremo promontorio di Sorrento, e il carattere marino della quale è fuori dubbio.

L'Athena alata in monumenti romani.

Nel materiale romano i monumenti che mostrano Minerva alata sono rari: una moneta di Domiziano e la celebre Minerva di Ostia.

Fig. 27. — Moneta di Domiziano.

La moneta di Domiziano (2) (fig. 27) ci mostra Minerva alata, con scudo e lunga lancia, che scende volando dall'alto in atto minaccioso. Anche in questo caso non può trattarsi di Minerva Vittoria.

La statua di Ostia (3) (fig. 28) appoggiava la mano destra, ora perduta, sull'orlo del piccolo scudo rotondo, mentre la sin. era alzata e protesa. Essa decorava probabilmente la porta, vicino alla quale fu trovata; e il

Fig. 28. — Ostia: statua-pilastro con Minerva alata.

Savignoni (1) osservava che ben si addice una Minerva Vittoria come decorazione di una porta. Si può peraltro osservare che trattandosi di Ostia, uno dei maggiori

(1) La fig. 26 è tratta da impronte favoretemi dall'amico dott. A. Minto ispettore del R. Museo archeologico di Firenze.

(2) L. Savignoni, *Minerva Vittoria*, fig. 26, p. 108 e testo p. 85 ; ivi la letteratura anteriore ; C. W. Keyes, *Minerva victrix* ? in *Am. Journ. of arch.* XVI (1912), p. 490 sg.

(3) Savignoni, op. cit., p. 83 sg. e fig. 13, 13 bis e tav. IV ; C. W. Keyes, op. cit.

(1) Savignoni, op. cit., p. 96.

emporî dell'antichità, porto di Roma, si conveniva anche meglio Minerva marina. Il carattere marino della dea è forse provato dal piccolo scoglio, su cui poggia lo scudo (1).

Conclusioni.

Abbracciando ora con un solo sguardo i quattro gruppi di monumenti studiati, se ricordiamo come fu da noi tratteggiata l'Aithyia, e cioè una divinità eminentemente benevola, dobbiamo avvertire che varie delle figure di Athena alata studiate contraddicono a questo suo carattere. Tali sono, per esempio, quelle del vaso Faina, della moneta di Agathokles e di alcuni specchi etruschi. Noi peraltro non dobbiamo scorgere necessariamente in tutte le figurazioni di Athena alata la speciale Athena aithyia.

La tradizione ci attesta che Athena, anche nell'aspetto di divinità marina, era concepita in vario modo; l'Athena di Methone (2) è un esempio, e l'esempio che serve al caso nostro. Secondo il concetto dualistico che informa molte divinità greche, per il quale queste sono benevole e nemiche nello stesso tempo, perchè la loro potenza può essere favorevole o contraria, nell'*ἀνεμῶτις* noi dobbiamo scorgere, anzichè la dea che dà il vento propizio, la dea minacciosa che dà il vento contrario e suscita le tempeste; e alla dea così concepita dobbiamo riferire le figurazioni nelle quali essa è rappresentata in atto minaccioso (3).

E ricapitoliamo: in Grecia, nel VI e V sec. l'Athena alata è divinità marina di vario carattere, ora benevola ora avversa; solo qualche raro monumento del III e del II sec. può invece riferirsi all'Athena Nike.

L'Athena marina, che anche in periodo arcaico veniva talvolta figurata aptera, sul finire del V secolo, certo nel IV, secondo la legge che governò l'evoluzione di quasi tutti i tipi alati dell'arte greca, non è più rappresentata con le ali.

Il contrario avviene per l'Athena Nike, che, aptera dapprima, acquista le ali in periodo ellenistico, obbedendo alla tendenza sincretistica dell'epoca.

In Italia invece il tipo dell'Athena marina alata, diffuso nell'Etruria dal commercio ionico, nel sud dalle colonie greche, sopravvive più a lungo e si mantiene fino agli ultimi secoli di Roma (4).

Carlo Anti.

---

(1) Non mancano notizie che Minerva presiedesse alle armate navali romane, vedasi: Appiano, *Pun.* 133; Pais, *Ric. st. e geogr.*, p. 290.

(2) Diomedes, IV, 35, 9.

(3) Per le fonti letterarie che attestano di Athena come divinità delle nubi, delle folgori e delle tempeste in genere, vedi W. H. Roscher, in *Lexikon*, I, col. 675 segg.

(4) Al momento di licenziare le bozze prendo conoscenza del volume di D. Le Lasseur, *Les déesses armées*, Parigi 1913, nel quale sono toccati molti degli argomenti che formano materia della presente Memoria: Athena marina, p. 71 segg.; A. Nike, p. 84 segg.; A. alata, pag. 334 segg. Sul primo argomento non si mostra molto informata, per l'ultimo si limita ad esporre la tesi del Savignoni dichiarandosi, di massima, propensa a riconoscere nell'Athena alata una divinità meteorica anzichè A. Nike. Quanto a questa le riferisce tutti i monumenti figurati nei quali la dea tiene in mano una melagrana o l'elmo. Non credo che questi ultimi rappresentino tutti Athena Nike; noto in ogni modo che in nessuno dei molti simili monumenti ricordati la dea è alata. Strana infine è l'opinione della signorina Le Lasseur (pag. 29) che il motivo dell'egida sbattuta sia un'invenzione ellenistica. Dati i numerosi esempi arcaici noti, credo che ciò si possa sostenere ben difficilmente e così pure l'opinione del Pottier (ivi riferita: pag. 29, nota 2) che l'egida sbattuta nel noto vaso con l'episodio di Nausicaa sia dovuta all'ignoranza di un apprendista o di un barbaro.

dea è indicata da tipici dardi, che irraggiano dal suo corpo (1).

In tutto il territorio etrusco il tipo dell'Athena alata è dunque diffusissimo; e in molti casi, nei quali è possibile dare al monumento un più preciso significato iconografico, appare evidente il suo carattere marino.

Al particolare delle ali si accompagna quasi sempre, come in Grecia, quello dell'egida o delle vesti stellate, che risultano così essere attributo specifico di Athena come divinità siderea, in relazione al mare e alla navigazione.

Che in corrispondenza della speciale frequenza del suo tipo alato anche l'Athena « marina » avesse una particolare diffusione in Etruria e ne fosse anzi quasi caratteristica, è provato infine dalla circostanza che Stazio (*Silv.* II, 2, 2) chiama « *tirrena* » l'Athena di cui Ulisse istituì il culto sull'estremo promontorio di Sorrento, e il carattere marino della quale è fuori dubbio.

L'Athena alata in monumenti romani.

Nel materiale romano i monumenti che mostrano Minerva alata sono rari: una moneta di Domiziano e la celebre Minerva di Ostia.

Fig. 27. — Moneta di Domiziano.

La moneta di Domiziano (2) (fig. 27) ci mostra Minerva alata, con scudo e lunga lancia, che scende volando dall'alto in atto minaccioso. Anche in questo caso non può trattarsi di Minerva Vittoria.

La statua di Ostia (3) (fig. 28) appoggiava la mano destra, ora perduta, sull'orlo del piccolo scudo rotondo, mentre la sin. era alzata e protesa. Essa decorava probabilmente la porta, vicino alla quale fu trovata; e il

Fig. 28. — Ostia: statua-pilastro con Minerva alata.

Savignoni (1) osservava che ben si addice a Minerva Vittoria come decorazione di una porta. Si può peraltro osservare che trattandosi di Ostia, uno dei maggiori

(1) La fig. 26 è tratta da impronte favoretemi dall'amico dott. A. Minto ispettore del R. Museo archeologico di Firenze.

(2) L. Savignoni, *Minerva Vittoria*, fig. 26, p. 108 e testo p. 85; ivi la letteratura anteriore; C. W. Keyes, *Minerva victrix?* in *Am. Journ. of arch.* XVI (1912), p. 490 sg.

(3) Savignoni, op. cit., p. 83 sg. e fig. 13, 13 bis e tav. IV; C. W. Keyes, op. cit.

(1) Savignoni, op. cit., p. 96.

emporî d'antichità, porto di Roma, si conveniva anche mod. Minerva marina. Il carattere marino della dea è for provato dal piccolo scoglio, su cui poggia lo scudo).

Conclusioni.

Abbracciando ora con un solo sguardo i quattro gruppi di monumenti studiati, se ricordiamo come fu da n r teggiata l'Aithyia, e cioè una divinità eminente n benevola, dobbiamo avvertire che varie delle di di Athena alata studiate contraddicono a quest carattere. Tali sono, per esempio, quelle del vaso , della moneta di Agathokles e di alcuni specchi schi. Noi peraltro non dobbiamo scorgere necessa ente in tutte le figurazioni di Athena alata la sp di Athena aithyia.

La tradizione ci attesta che Athena, anche nell'aspett divinità marina, era concepita in vario modo; l'Athe Methone (²) è un esempio, e l'esempio che serve al uso nostro. Secondo il concetto dualistico che infor molte divinità greche, per il quale queste sono ben ole e nemiche nello stesso tempo, perchè la loro enza può essere favorevole o contraria, nell'*ἀνεμώκη* noi dobbiamo scorgere, anzichè la dea che dà il ven propizio, la dea minacciosa che dà il vento contrario suscita le tempeste; e alla dea così concepita dobbiamo riferire le figurazioni nelle quali essa è rappresentata in atto minaccioso (³).

E ricapitoliamo: in Grecia, nel VI e V sec. l'Athena alata è divinità marina di vario carattere, ora benevola ora avversa; solo qualche raro monumento del III e del II sec. può invece riferirsi all'Athena Nike.

L'Athena marina, che anche in periodo arcaico veniva talvolta figurata aptera, sul finire del V secolo, certo nel IV, secondo la legge che governò l'evoluzione di quasi tutti i tipi alati dell'arte greca, non è più rappresentata con le ali.

Il contrario avviene per l'Athena Nike, che, aptera dapprima, acquista le ali in periodo ellenistico, obbedendo alla tendenza sincretistica dell'epoca.

In Italia invece il tipo dell'Athena marina alata, diffuso nell'Etruria dal commercio ionico, nel sud dalle colonie greche, sopravvive più a lungo e si mantiene fino agli ultimi secoli di Roma (⁴).

Carlo Anti.

( ) Non mancano notizie che Minerva presiedesse alle armate navali roma , vedasi: Appiano, *Pun.* 133; Pais, *Ric. st. e geogr.*, p. 290.

(²) Diodes, IV, 35, 9.

( ) Per fonti letterarie che attestano di Athena come divinità delle rbi, delle folgori e delle tempeste in genere, vedi W. H. r, in *Lexikon*, I, col. 675 segg.

(⁴) Al momento di licenziare le bozze perviene conoscenza del volume di D. Le Lasseur, *Les Divinités ailées*, Parigi. 1913, nel quale sono toccati molti degli argomenti che formano materia della presente Memoria: Athena marina, p. 71 seg.; A. Nike, p. 84 segg.; A. alata, pag. 334 segg. Sul primo argomento non si mostra molto informata, per l'ultimo si limita ad esporre la tesi del Savignoni dichiarandosi, di massima, propensa a riconoscere nell'Athena alata una divinità meteorica stabilisce A. Nike. Quanto a questa le riferisce tutti i monumenti figurati nei quali la dea tiene in mano una melagrana o l'elmo. Non credo che questi ultimi rappresentino tutti Athena Nike; nota in ogni modo che in numero dei molteplici monumenti ricordati la dea è alata. Strana infine è l'opinione della signorina Le Lasseur (pag. 29) che il motivo dell'egida stellata sia un'invenzione ellenistica. Dati i numerosi esempi oramai noti, credo che più si possa sostenere ben difficilmente e così pure l'opinione del l'ottier (ivi riferita: pag. 29, nota 7) che l'egida stellata nel noto vaso con l'episodio di Nausicaa sia dovuta all'ignoranza di un apprendista o di un barbaro.

GLI SCAVI RECENTI NELL'ABITATO DI OSTIA

I recenti scavi (1915-1918) in un gruppo di abitazioni nel centro di Ostia, non solo hanno meglio rivelato il tipo e il carattere degli edifici privati ostiensi, ma l'aspetto e la caratteristica particolare della città.

E sulla fisonomia e sulla estetica di una città antica siamo così al buio che c'è da rallegrarsi se l'abitato ostiense contribuisca a darci un poco di luce.

Rinviando ad una prossima pubblicazione lo studio sulla estetica della città romana, raccolgo qui i risultati dello scavo in questa parte dell'abitato di Ostia da cui viene lumeggiato e il carattere dell'edilizia e il tipo della decorazione murale ostiense nel periodo degli Antonini.

La vasta isola, esplorata nell'intento di riallacciare al maggior tempio della città le rovine ad esso più prossime e ultimamente scoperte, ha una superficie di circa 9000 mq., da cui furono tolti, scaricandoli al Tevere vicino, circa 8000 metri cubi di terra. Essa comprende un gruppo di caseggiati di fronte al Casone del sale (sede dell'ufficio), tra la casa di Diana e il tempio di Vulcano. Anche nello scavo attuale fummo però preceduti. Dovette qui, se pur non ce ne resti precisa memoria, esplorare un poco il terreno Pietro Rosa nel 1871–72, che mise in luce la prossima via del Tempio e forse anche parte della via dei Dipinti (1). In questa scavò il Lanciani nel 1878, mettendo in luce una delle case che vi prospettano (2). Segnalò a lui il Gatti che nel 1903 scoprì innanzi al Casone del sale un magazzino privato con 35 dolii (3). Ultimo il Vaglieri che iniziò sulla via dei Balconi nel 1908 gli scavi ostiensi (4) e li continuò all'angolo sud ovest dell'isolato, mettendo in luce di questo i due angoli opposti.

Tracce di affrettate e avide ricerche di frugatori rapaci non sono apparse, perchè non si potrebbe imputare ad essi la relativa scarsità di trovamenti in questa zona. L'abbandono degli edifici che essa contiene, in epoca relativamente alta, e l'essersi qui formata uno scarico di vasellame fittile quando la città era ancora in vita, non hanno soltanto sviato da questo punto le ricerche dei predatori, ma ci han lasciato ottimamente conservato il piano più basso delle rovine, dandoci quasi inalterati mosaici, dipinti, graffiti che in altri scavi troviamo invece scomposti, deturpati, irriconoscibili.

I risultati dello scavo sono quindi, in verità, confortevoli. Anche se si debba riconoscere – ed è certo una spiacevole constatazione di quest'ultimo scavo – che alcuni quartieri della città, abbandonati lentamente e volontariamente, non possono presentarsi vivi di memorie e ricchi di oggetti che furono importati dalla popolazione stessa trasmigrata, è però lo scavo di quest'isola, il primo che porga un notevole contributo a capire la storia e a seguire lo sviluppo di Ostia nelle sue relazioni con Porto e con Roma.

(1) P. Rosa, *Sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma negli anni* 1871–72, p. 91 sgg.

(2) *Notizie scavi* 1878, pp. 67 e 138.

(3) *Notizie scavi* 1903, pag. 301.

(4) Id. idid. 1909, pp. 447 e 529.

TOPOGRAFIA DELLO SCAVO.

Il vasto isolato di cui si parla (tavola I) ha forma rettangolare, con i lati maggiori a est e a ovest. Nel lato nord gli edificî scavati sono contigui ad altre costruzioni il cui sviluppo non è perfettamente chiaro, per esser queste in parte sottoposte al Casone del sale costruito circa il 1500, in parte coperte dal piccolo giardino che fiancheggia l'ufficio scavi, scendendo verso la prossima riva del Tevere.

Negli altri tre lati l'isola è invece circuita da tre strade, di cui due furon certo importanti arterie della città. Anche per l'ubicazione stessa dello scavo, è necessario parlare anzitutto di queste strade.

A oriente, la strada detta convenzionalmente *via dei balconi.*

Normale al decumano massimo, essa riunisce la via di Diana al Tevere, con un percorso rettilineo di circa m. 80 e una larghezza di m. 7. Non raggiungendo il decumano ma arrestandosi ad una sua prossima parallela discosta da quello appena una trentina di metri, questa strada risulta in disaccordo con le regole fondamentali del piano regolatore ostiense, a cui s'attengono invece con una rigida uniformità le altre arterie. La trasgressione a questo ottimo principio della gromatica antica, di una facile viabilità mediante la suddivisione delle costruzioni in scacchieri regolari entro una rete di strade, non potrebbe essere stato abbandonato se non per forti ragioni come fu per la vicina via del tempio, il cui sbocco sul decumano restò impedito dalla costruzione del tempio di Vulcano. Non essendoci invece ragioni analoghe, bisogna pensare che la via dei Balconi sia anteriore a quelle costruzioni che le tolsero lo sfondo sul decumano e la possibilità di riallacciarvisi (1). Tali costruzioni, appartenenti all'isolato scavato l'anno scorso, possono infatti assegnarsi alla seconda metà del 2° secolo: sono cioè posteriori all'epoca a cui risale la costruzione della strada dei Balconi e degli edifici stessi che la fiancheggiano. La via dei balconi doveva quindi avere a sfondo, di là dalla via di Diana, quella *piazza dei Lari* che limitava in origine a oriente l'isolato della Basilica prospiciente il decumano (1). I due isolati separati dalla via di Diana avrebbero avuto uno stesso limite orientale; e per la via dei Balconi, attraverso la via di Diana e la piazza dei Lari, si raggiungeva il decumano. La via dei Balconi, esaminata in rapporto alla rete stradale cui appartiene, serve così a determinare non soltanto l'ubicazione dell'isolato ora scavato, ma anche dell'altro ad esso opposto. Basilica, piazza dei Lari e via dei Balconi costituiscono i limiti orientali delle due grande isole a oriente del tempio di Vulcano, tagliate su dimensioni pressochè uniformi e costruite ambedue nella stessa epoca (2).

La via dei Balconi degrada con dolce pendìo verso il Tevere, secondo un uso già constatato in altre strade: nel tratto scoperto vi prospetta sul lato orientale una delle facciate della casa di Diana, e parte dell'edificio dei molini; sul lato opposto un solo caseggiato con una linea ininterrotta di taberne.

Il piano della strada non è stato ancora raggiunto: esso è infatti circa un metro al di sotto della soglia delle taberne esplorate. Dalla testimonianza del Vaglieri, che mise in luce nel 1908 il primo tratto di questa via, risulta l'esistenza, ai lati, di un « marciapiede largo in media m. 1.35, a m. 0,23 al di sotto delle soglie delle porte delle taberne. (A questo livello s' è arrestato, per esigenze di lavoro, la scavo attuale). È per una parte, larga m. 0,57, di piccoli sassi di varia specie, di peperino, di travertino, di tufo, tolti almeno in parte da più antichi monumenti. Alla strada si scendeva poi con due gradini simili » (3). Un marciapiede è stato visto anche nel lato opposto della strada, e lo conferma l'alto livello delle soglie delle taberne della casa di Diana. Tutte anzi le costruzioni dell'isola hanno un livello molto più alto di quello della strada: se ne può inferire, forse, che i costruttori degli edificî di quest'isola, già consapevoli della necessità di continui rialzamenti delle costruzioni ostiensi di fronte alla minaccia del

(1) Esse sono state assegnate dal Paribeni alla V costruzione tra le molte che riempiono l'isolato messo in luce l'anno scorso. *Not. sc.* 1916, p. 413 sgg.

(1) Fu qui trovata in *situ* la bella ara marmorea ai Lari del quartiere da me pubblicata in *Not. sc.* 1916, p. 145. Cfr. la menzione fattane da L. A. Constans nel *Journal des Savants*, 1917 (fasc. 10), p. 468.

(2) Cfr. la pianta pubblicata dal Paribeni con la pianta annessa alla presente relazione. Il corridoio segnato in quella pianta col n. 39 rappresenta l'asse della via dei Balconi al di là della via della casa di Diana.

(3) *Not. scavi*, 1908, p. 329. Fu constatata anche l'esistenza di una grande fogna sotto la via, nel mezzo, alla quale immettono le fogne che vengono dal caseggiati vicini.

Tevere, si tennero più alti del livello della strada, anteriore forse alle costruzioni stesse e in ogni modo già più bassa di quel piano a cui sarà stato necessario d'innalzare la città intorno al principio del terzo secolo d. Cr. a causa dell'otturamento della foce del Tevere avvenuto dopo i lavori di Traiano a Porto.

La stessa osservazione può farsi per la *via della Casa di Diana*, che costituisce la fronte sud dell'isola in parola.

Anche qui infatti l'esistenza di un alto marciapiede è attestata dall'alto livello delle soglie dei caseggiati sul suo lato settentrionale. Di tale marciapiede rimangono appena traccie di fondazione.

Questa strada riunisce, con una lunghezza di m. 100 e una larghezza di m. 5.80, la via dei Molini all'area sacra del tempio di Vulcano, la cui costruzione ne chiuse lo sbocco. L'ultimo tratto è stato infatti rinvenuto intatto sotto la pavimentazione marmorea dell'area di questo tempio che fu certo il maggior tempio della città imperiale, costruito forse nella seconda metà del secondo secolo (1). Pare quindi certo che in origine la via della Casa di Diana riunisse direttamente la via dei Molini alla via del Tempio, cioè quelle due grandi arterie che costituiscono i limiti estremi a est e a ovest del foro della città, e delle quali una potrebbe ben essere stata il *cardo* di Ostia. Larga poco meno che la via dei Balconi, questa strada viene ristretta in qualche punto dalla sporgenza delle *pergulae* di alcune botteghe. Tali *pergulae* (del tipo descritto e pubblicato in *Notizie* 1915, p. 325) erano sostenute originariamente da grandi mensole di travertino infisse nella muratura, le quali ebbero bisogno a loro volta di sostegni fatti con muricciuoli a rettangoli di tufo e mattoni. È interessante a tale proposito ricordare alcune prescrizioni contenute in un editto dell'imp. Zenone per Costantinopoli, editto in cui si proibisce la costruzione di ballatoi sostenuti da *columnae lapideae vel ligneae* (2).

Qui tali prescrizioni sono allo stesso tempo osservate e trasgredite: osservate quando furono costruiti i balconi, vennero trasgredite quando bisognò metter riparo alla poca solidità delle mensole su cui poggiavano.

L'altezza delle rovine, e l'ottima conservazione delle facciate dei caseggiati che vi prospettano, rendono questa strada una delle più interessanti e suggestive vie della città.

Meno importante e meno conservata è invece la *via dei Dipinti* parallela a via dei Balconi e che costituisce la fronte occidentale dell'isola scavata.

È infatti una via chiusa, non avendo una prosecuzione di là dalla via della Casa di Diana, né sbocco verso il Tevere. Non pare neppure che sia stata mai selciata: poco larga (m. 4,50) e destinata soltanto ai pedoni, essa dà però una fronte aperta ai caseggiati che la fiancheggiano e che vi aprono porte e finestre. Il marciapiede a gradini, ricordato per le altre due strade e in connessione coll'isola intera, girava certamente anche su questa via: non ne rimangono però tracce evidenti.

L'interramento dell'isolato, tanto nelle tre fronti esterne corrispondenti alle strade descritte quanto nelle fronti interne, si presentava eccezionalmente elevato. Superavano il piano di campagna alcuni avanzi di vôlte che raggiungono circa metri 9 di altezza dal livello della strada. Però da questa altezza massima, che rappresenta lo sviluppo completo degli ambienti a volta del primo piano, l'interramento degradava bruscamente verso il Tevere, cioè verso il lato settentrionale dell'isola ad un'altezza minima di 3 metri, rappresentata dalle ultime taberne sulla via della Casa di Diana.

Come preannunciava l'interramento stesso, le rovine anche qui presentano il fenomeno, presentato costante in Ostia di degradare verso il fiume.

Iniziato lo sterro penetrando nelle costruzioni dall'ingresso del caseggiato sulla via di Diana (tavola I) si constatò ottima la conservazione dei ruderi su detta strada e sulla via dei Dipinti, meno buona invece sulla via dei Balconi, dove l'edificio presentava ancora alta per buon tratto la sua parete di fondo verso l'interno, dimezzata invece e deturpata la fronte esterna.

Le osservazioni fatte sullo scavo possono essere così riassunte:

1) Notevole abbondanza di terre cotte e di mattoni e mattoncini e assenza quasi completa di materiale laterizio.

2) Abbondantissimo scarico di vasellame fittile ordinario e di miseri rifiuti di abitazioni, deposti lungo

(1) Nell'età di Commodo pensava il Vaglieri (*Guida di Ostia*, p. 92), contro l'opinione più generale che lo assegnava all'età di Adriano (Paschetto, *Ostia*, p. 362). Mentre questa trae fondamento sopra tutto dai dati cronologici dei bolli laterizii, criterio spesso incerto specie in Ostia, quella del Vaglieri appare la più attendibile dopo l'esame delle costruzioni adiacenti e di questa stessa strada.

(2) Codex., VIII 10, 5*b*.

le linee delle taberne sulla via dei Balconi, in parte sotto in parte sopra frammenti di muratura caduti dalla casa di Diana.

3) Traccie di una vita tarda svoltasi all'altezza del primo piano dei fabbricati, mediante rozze costruzioni, quando il piano-terra era già abbandonato e interrato.

quindi la *communio parietum*. La stessa cosa avviene per i fabbricati adiacenti a questi ora scavati nel quarto lato dell'isola verso il Tevere.

Prospicienti sulle tre strade descritte, i due edificî hanno fronti anche verso l'interno sopra una grande area scoperta che può ritenersi un cortile-giardino. Da più fatti lo si induce. Privo di costruzioni per tutta

Fig. 1. — Prospetto del caseggiato sul cortile-giardino.

Scaturiscono dalle osservazioni fatte, buoni elementi per giudicare l'ultimo periodo della vita di Ostia: ne rimando quindi l'esame alla fine della relazione.

Descrizione dei fabbricati contenuti nell'isolato.

Due soli fabbricati contiene l'isola. Addossati l'un l'altro sulla via della casa di Diana, essi rimangono contigui per un certo tratto (metri 26), senza però trasgredire con questa contiguità le leggi edilizie in vigore nell'impero dall'età di Nerone. Ciascuno di essi ha infatti un muro proprio, dello spessore di cm. 60, che impedisce la sua superficie, esso permette agli edificî di prospettarvi delle ampie facciate a finestre (fig. 1), richieste dal tipo stesso delle abitazioni contenute nell'edificio occidentale, non essendo bastevole il solo prospetto su strada alla pianta degli appartamenti.

Difficile pensare che un cortile siffatto, ad uso esclusivo degli inquilini, sia stato pavimentato: e traccie di pavimentazione nè al livello del piano terra nè più sotto – per quanto sia esplorato il terreno – non sono state infatti trovate. Sicchè sembra ovvio d'arguire che quest'area fosse tenuta a giardino, ripetendosi così per le case d'affitto più signorili quella non rara consuetudine antica che si riscontra nei peristilii delle case

patrizie. Il *rus in fenestra* del povero affittuario, evocato da Marziale, è diventato qui forse un insieme di aiuole *in imagine hortorum*. A dare un'idea della funzione e dell'aspetto di questo cortile, può sovvenire il ricorso di alcuni ormai rari cortili chiusi di alcune case private del secolo passato e che si riproducono oggi in quelle case popolari dette *case modello*. Ognuno sa quale funzione pratica — oltre quella architettonica — abbia siffatto cortile per gli inquilini di condizione meno agiata.

Fig. 2. — Prospetto del caseggiato sulla via dei Dipinti.

Il cortile è dimezzato nel senso della sua larghezza da un muro in laterizio che divide in due parti pressochè uguali l'area totale, lasciando però nel lato occidentale un passaggio per il quale i due cortili risultano intercomunicanti. Questo muro è piazzato di fronte all'estremità di una delle tre case in cui si divide il caseggiato occidentale, di modo che ciascuna casa abbia il proprio cortile, cioè la casa d'angolo si serve di un suo proprio cortiletto con funzione di atrio.

Dei due fabbricati costruiti nell'isola, quello occidentale è il più conservato e il più interessante. Ne rilevo l'aspetto generale.

Assume forma di un L orientato da sud a nord - via di Diana e via dei Dipinti - col lato lungo di metri 39 e il lato corto di metri [illegible].

È formato dall'unione di tre case, contenenti ciascuna un solo appartamento, fornite di ingressi e di scale

proprie. Queste tre case possono convenzionalmente chiamarsi: CASA DEI DIPINTI, CASA DI BACCO FANCIULLO, CASA DI GIOVE E GANIMEDE. Della prima, sterrata dal Lanciani nel 1878, è contenuta una succinta descrizione in *Notizie scavi* 1878, p. 67 e 138, e in Paschetto, *Ostia*, p. 422. Per quanto riguarda i dipinti – che non giustificano certo oggi la sua denominazione rispetto alle altre case ostiensi – ne dà descrizione il Fornari in *Studî romani* I 913, p. 305 sgg. Le sue pitture costituiscono del resto l'unica differenza rispetto all'abitazione adiacente di Bacco fanciullo che è nel tipo, nella pianta, nei particolari e perfino nelle misure, identica a questa dei dipinti alla quale si può riferire quindi la descrizione, che dò a parte, della casa di Bacco fanciullo. L'edificio, che ha tre botteghe sulla strada principale (via della casa di Diana), ne è privo sulla via dei dipinti, sulla quale, al posto delle botteghe, si svolgono quindi gli ambienti degli appartamenti a piano-terra. Il prospetto cambia dunque dall'una all'altra strada, nè si limita all'esterno; chè ben più movimentata e vivace si presenta la facciata sul cortile su cui prospettano gli appartamenti terreni e superiori, con grande abbondanza di larghe finestre. Il cortile serve principalmente alle due case sulla via dei Dipinti: quella d'angolo, di tipo diverso e che è la più signorile di tutte, invade il cortile con un vasto tablino illuminato da una specie di atrio che assume quindi la funzione del cortile stesso.

La comunicazione tra le due facciate è fatta per mezzo degli ingressi e delle scale delle singole case e, di più, mediante un passaggio coperto, del consueto tipo ostiense, ricavato a lato della seconda scala sulla via dei Dipinti. È quindi notevole anche in questo caseggiato, come in altri ostiensi, la preoccupazione di una facile viabilità tra le varie parti di esso per meglio disimpegnarle (figg. 1 e 2).

Le fotografie qui unite rappresentano bene, più che ogni parola, i varii aspetti di questo fabbricato nelle sue due fronti così mirabilmente conservate. Non si potrebbero dir monotone le facciate di esso: giovano ad interrompere la continuità di questa lunga cortina laterizia la mancanza di una rigida simmetria nelle aperture e quei semplici e graziosi pilastrini con timpani a mattoni rossi che spezzano in piccoli corpi il lungo edificio. Sulla via dei Dipinti vi sono quattro ingressi, così segnati: i primi due – da sin. a destra (fig. 3) corrispondono alle due prime case; ciascuno di essi ha ai suoi lati due piccole finestre di dimensioni eguali, corrispondenti ad ambienti interni, di modo che ciascuna casa si presenta con un prospetto di quattro finestruole divise a coppie dai pilastri e dal timpano posti nel centro di essa. Il terzo ingresso segna la presenza di un sottopassaggio e di una scala; il quarto è quello della casa d'angolo che, sebbene di tipo completamente differente dalle altre due, doveva ripetere

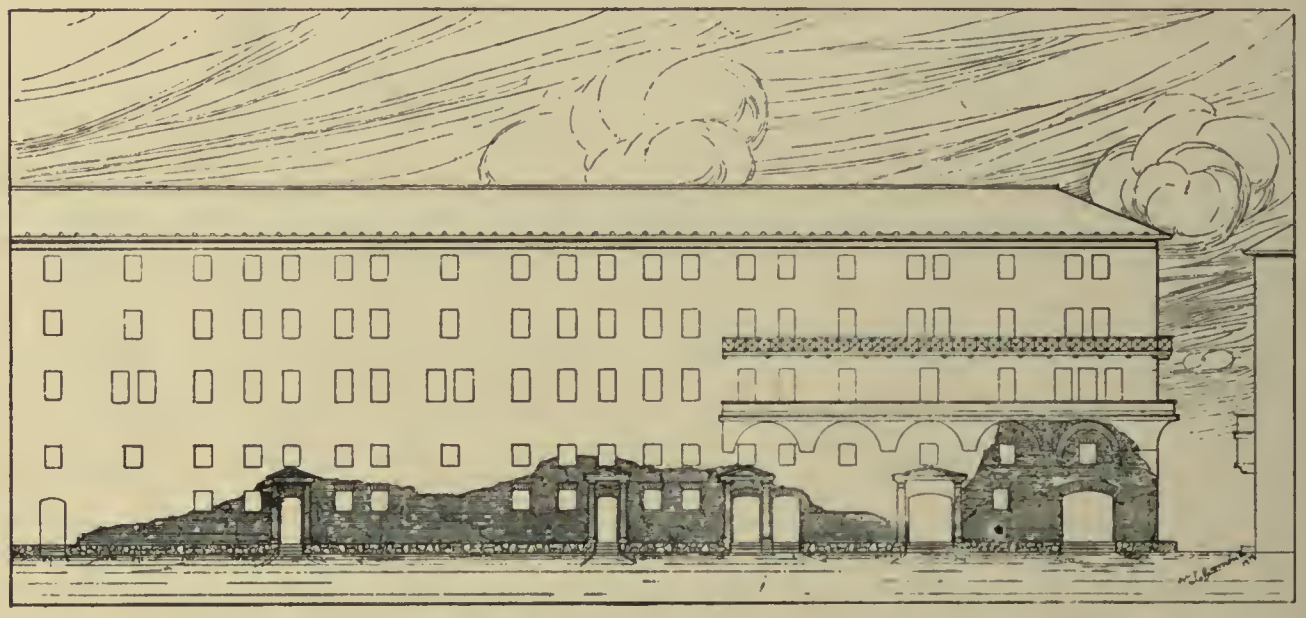


FIG. 3. — Prospetto del caseggiato sulla via dei Dipinti (Saggio di ricostruzione – Arch. I. Gismondi).

il loro stesso prospetto, però con una sola finestra sul lato destro. Questa casa d'angolo ha sulla via di Diana un secondo ingresso e una scala. L'intero edificio ha tre scale per i piani superiori, tutte dello stesso tipo a rampe sovrapposte: una di esse, la prima a nord del caseggiato, anzichè aver ingresso sulla strada, lo ha sul cortile: si svolge cioè in senso inverso alle altre due. Non si può dire con certezza se all'altezza del secondo piano si sviluppassero dei balconi simili al tipo di quelli della prossima casa di Diana: nella facciata esterna su questa via sembra però di constatare le traccie di *pieducci* in muratura, su cui essi avrebbero poggiato le loro vôlte (fig. 3).

È certo nuovo e interessante questo caseggiato deliberatamente architettato e costruito per la riunione di tre case, delle quali due di pianta e di tipo identici, e la terza, per pianta e per tipo, del tutto differente dalle altre. La descrizione dettagliata delle singole case ne rivelerà le notevoli caratteristiche; ma si deve notar subito che questo unico edificio, sezionato in tre corpi, sa bene usufruire dell'area su cui è costruito. Le botteghe sono poste sulla strada principale soltanto, e gli appartamenti a piano-terra, dovendo per il loro tipo servirsi esclusivamente di facciate, si espandono più liberamente nel cortile-giardino anzichè sulla strada: poche e piccole su questa hanno le finestre; su quello abbondanti e ampie, in modo da rispettare le esigenze della vita casalinga romana che non ama esser posta ad immediato contatto della via.

Il caseggiato può esser datato: innumerevoli mattoni trovati nello scavo, e parecchi rinvenuti in costruzione, portano tutti la marca n. 41 *C. I. L.* XV che è assegnato all'anno 127. È una preziosa indicazione cronologica, la quale, accordandosi pienamente con tutto il complesso delle osservazioni fatte, permette di assegnare alla prima metà del II° secolo dell'èra nostra l'isola scavata.

Meno conservato e meno interessante è il secondo edificio dell'isola contiguo al descritto. Consta esso di un unico corpo di ambienti – tabernae – le cui rovine sulla via dei Balconi si elevano poco meno che all'altezza dell'ammezzato, a circa metri 4 dal piano stradale. Ha quasi la forma di un L rovesciato, col lato lungo di metri 80 e il lato corto di metri 9.20; la sua profondità è di m. 7.80. È formato da una linea di 13 taberne con porte molto ampie, di circa metri cinque in media. Si presenta in facciata con una serie di pilastri in buona opera laterizia a mattoni giallastri cementati con un sottile strato di malta; i muri divisionali e il muro di fondo, che è il più conservato, sono invece costruiti con reticolato a legamenti di mattone: in questo muro di fondo, poco sotto il pavimento degli ambienti, si impostano degli archi di scarico.

Si nota in questo fabbricato, e colpisce per la sapienza costruttiva dei Romani, una eccessiva fiacchezza degli archi nelle aperture molto ampie delle taberne. Per evitarne la caduta, si è dovuto restringerne l'ampiezza con spalle di rinforzo che l'hanno diminuita di circa un metro, non aumentandone però troppo la resistenza – gli archi sono tutti caduti eccetto due sostenuti già dal 1908 negli scavi Vaglieri – nè per nulla scemando lo sgradevolissimo effetto di archi così ribassati su aperture così vaste.

Dai bolli di mattone rinvenuti nella muratura caduta (*C. I. L.* XV, 103, 109, 525 *a b c*, 853, 876 *a*, 1214, tutti cioè tra gli anni 121 e 126) la costruzione va posta nell'età di Adriano e molto bene s'accorda con quest'epoca per le osservazioni fatte sul piano stradale, sugli edifici circostanti, sulle costruzioni in genere di questi isolati del centro della città interna al tempio di Vulcano, che ripetono la stessa datazione.

La minore accuratezza e solidità della struttura di questo fabbricato rispetto al contiguo, che è della medesima epoca, dipende dall'essere esso un edificio commerciale anzichè un'agiata casa d'affitto. Per questa quasi nessuna traccia sia rimasta della vita dell'edificio, esso è chiaramente un complesso di taberne. Per la maggior parte intercomunicanti per mezzo di una porta posta nel centro delle loro pareti settentrionali, esse sembrano essere state tutte soffittate a circa metri 3 d'altezza: lo attestano i fori per la travatura e l'esistenza dei primi tre gradini della consueta scaletta in legno nel fondo degli ambienti, mediante la quale la taberna era riunita all'ammezzato. Delle tredici taberne di questo unico edificio, quella sulla via della casa di Diana è la più segnata: nulla ha di notevole (pianta II. La contigua, che fa angolo su tale strada e sulla via dei Balconi, è fornita di tre vasche per acqua sopra un pianetto di tegoloni bipedali rivestito di cocciopisto come le vasche stesse. Trovato nella taberna, fu rinvenuto all'altezza di cinque metri un frammento di parete dell'ammezzato, che conserva traccie

dell'intonaco dipinto: è uno dei comuni quadretti paesistici che ravvivano il fondo monocromo delle pareti più scadenti. La taberna seguente, la seconda cioè contando da sud a nord sulla via dei Balconi, che è la più completamente sterrata, misura metri 7.90 × 5.20. La porta, larga in origine m. 3.80, fu più tardi ristretta con l'aggiunzione di due mazzette a m. 2.80: non se ne può però accertare l'altezza. È munita di soglia di travertino; e il pavimento, di cui non rimangono traccie, fu rialzato mettendo su questo rialzamento due vasche per acqua comunicanti, di m. 1.70 × 1.00 × 0.68 ciascuna. Raccoglieva i rifiuti di queste e delle altre taberne una fogna che passa lungo la parete di fondo. È questo il pochissimo che si può dire di tali botteghe che sono da considerarsi pressochè tutte simili; non consentono infatti i ritrovamenti di fissarne la vita economica che vi si è svolta.

Poichè tutti gli edifici ostiensi raggiungono un'altezza di molto superiore al primo piano, anche questo, sebbene di uso commerciale, circondato da fabbricati sicuramente alti, deve aver sorpassato di parecchio la massima altezza con cui è a noi pervenuto. Di fatto, due scale esistono in esso, o meglio due *gabbie* di scale, ricavate in due taberne mediante la costruzione di un muricciuolo parallelo alla parete laterale su cui la scala avrebbe dovuto poggiare (1). La ristrettezza di queste *gabbie* (della larghezza di m. 1.50), la poca solidità dei muricciuoli per esse costruite, la mancanza di traccie dell'innesto dei gradini nella muratura, le fanno pensare in legno, cosa non comune in Ostia; dovevano raggiungere l'altezza del primo piano al di sopra dell'ammezzato. Ne comprovano del resto l'esistenza, tanto dei canali di scarico per raccogliere i rifiuti dei piani superiori, quanto il ritrovamento di pezzi di muratura di queste taberne raccolti nel cortile retrostante all'edificio, ad una distanza di più di quattro metri dalla sua parete di fondo, tale dunque da attestare la considerevole traiettoria compiuta nel cadere.

Fig. 4.

Constatata l'esistenza di piani superiori e quindi di abitazioni, queste, data la forma del caseggiato, devono pensarsi analoghe a quelle di via della Fontana e via delle Corporazioni, con ambienti affacciati diret-

(1) Cfr. tavola I nn. 4 e 9. Nella taberna 9 la traccia della scala è apparsa quando era già stata disegnata dal sig. Berretti la pianta dell'isolato. Si aggiungano inoltre le porte di comunicazione tra le tabernae 4–5; 8–9; 10–11 dell'isolato.

tamente all'esterno sul prospetto principale della strada e non forse su quello secondario del cortile, come avviene per le case adiacenti.

Le taberne non hanno anzitutto alcuna comunicazione col cortile, su cui la loro parete di fondo è continua. Potrebbe pensarsi che i soli piani superiori aprissero finestre su esso. Ma poichè i due fabbricati

Fig. 6.

dell'isola sono contigui per 26 metri, ed hanno, pur contigui, muri proprî per tutta questa lunghezza, se l'edificio delle taberne avesse avuto un prospetto sul cortile, dovrebbe essere stato limitato a circa due terzi della sua lunghezza, essendo la parte restante occupata dalla costruzione addossata. Non sembra quindi probabile una facciata sul cortile, tanto più che il tipo degli appartamenti non ne esigeva che una.

Costruito nella prima metà del secondo secolo, questo complesso di taberne vive sino alla fine del terzo. A circa tre metri dal piano stradale e dal piancito delle taberne si inizia, elevandosi per circa due metri e prolungandosi per tutta la lunghezza dell'edificio e della via dei Balconi, un letamaio costituito principalmente da frammenti di anfore di ogni dimensione. Quando si inizia lo scarico di questo cocciame, il fabbricato non solo è stato abbandonato – è ovvio – ma è stato privato di gran parte del materiale laterizio che esso conteneva: infatti al di sotto dello scarico, [illegible], non se n'è rinvenuto.

La datazione di questo letamaio è ristretta alle marche di anfore e a tre monete ritrovate in esso. Tanto le une quanto le altre s'accordano però nel riportare alla fine del terzo secolo l'abbandono dell'edificio e l'interramento della strada, cioè ad un'epoca in cui la vita di Ostia non è ancora del tutto cessata.

Esaminerò a parte le cause di questo singolare fenomeno (ved. pag. 410 sgg.), pubblicando qui i bolli di anfore trovati.

È infine notevole la rioccupazione di questo settore in epoca tarda, ma che purtroppo nessun indizio permette di datare. Sopra questo strato di cocciame, di un'altezza varia tra m. 5 e m. 2, fu osservato un battuto, indice di passaggio di pedoni e forse anche di carri; di più si [illegible] circa all'altezza del primo piano (m. 4) spianando alla meglio l'interramento e fondandovi sopra dei [illegible] per creare delle nuove pareti e delle nuove [illegible] nei troppo vasti ambienti riempiti del deserto [illegible] (figg. 4 e 5).

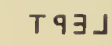
1. COLE
GETV

2. COL·L·EP
FELIC
C.I.L. XV, 3384 *b*, cfr. VIII, p 913

3. COL·LEP

4. COL·LEP
C·A·S
C.I.L. XV, 3382, cfr. VIII, p. 913

---

5. 

6. LEP
ROSAP

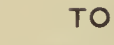
7. ·LE/T (1)
SCD

8. LEPMI (2)

---

9. TOP
HLV
C.I.L. XV, 3538 *c* nella lettura del Marini, *iscr. dol.*, p. 414, n. 77.

10. TOP
HBL·C·

11. TOP


12. TOP
POS

---

13. TOP
MAR

14. TOP
HCOA (3)
C.I.L. XV, 3538 *b* (completa l'ultima lettera della 2ª linea)

15. FIG ASVLE
~~IANESES~~
C. I. L. XV, 2576 *b*.

16. ·T·F·
ASYL

16bis. ASYL
·T·F·

17. ASVL
OT·FEL

18. PET·IAJ
ASVL

19. FELIC
ASYLL
cfr. *C. I. L.* XV, 3390 *b*

---

20. ASVLL
·MAR·

21. RVFVS (4)
ASVL—
completa il *C.I.L.* X, 3134

22. FAN FORT
COL HAD
C.I.L. XV, 3375 *a*

23. C HADR
MF FOR

---

24. CHDR (5)
AED

25. AQVINNE

26. ANMOL

27. CL·ST

---

28. CLE
ARA
P

29. CTAV
CRET

30. CLE
MAX

31. CTH
CECV

---

(1) Prima del punto una lettera rotta (C ?). Tra l'E e il T altra lettera illegibile.
(2) I nn. 2-8 si devono riunire sotto la menzione della Colonia Leptitana per la quale vedi *C. I. L.* VIII, p. 313.
(3) I nn. 9-14 sono da assegnare ad una stessa officina.
(4) I nn. 15-21 alle *figlinae Asuleianenses* note dal Testaccio e da Ostia stessa.
(5) I nn 22-23-24 si possono riunire sotto la menzione della colonia Hadrumeto per la quale cfr. *C. I. L.* VIII, 62

32. COP PVB	33. FCVCVM (1) *C.I.L.* XV, 2586	33bis. CVCF (2) cfr. *C.I.L.* XV, 2587 e 2677	34. CES
35. P CAGGV	36. DASIMI MVSTILI	37. FLOR *C.I.L.* XV, 2890 (?)	38. ЬOKTO forse PORTO *C.I.L.* 3004
39. PARALI	40. PRIMVS cfr. *C.I.L.* XV, 3097	41. SVRI *C.I.L.* XIII, 5683	42. CVH SALLVC TIO
43. H C VIN SEC (3)	44. ANF	45. CKKKC	46. GFDOPP ÆFVS cfr. XV, 2004 *a-b* (figlinae fundi Doppiani Aeli Fortunati)
47. Є·PCI cfr. XV, 3062*d* (crc)	48. CT VCTV	49. CCXXCIII	50. CCFΨ
51. DFH	52. EC NAV →>>>	53. FIGED PPAEF *C. I. L.* XV 2604 *c-d* (?)	54. IEMHFI
55. LTSTR	56. L F·G·Ƨ //	57. LMPPI XV, 3008	58. AMIↃↃI
59. OPTA XV, 3060	60. PCBSCV	61. QSM CH	62. SIAP
63. SEC·DI H·D	64. T93	65. XIIIIHP XV, 2908	66. CVNXII *C. I. L.* XV, 2853 in cui appare rovesciato.

(1) Il n. 33 alle figline *Cocum* nota per i trovamenti sul Testaccio.
(2) Il n. 34 alle *Figlinae Ca[illegible]* di cui un titolo ci precisa la data nel 149 d. C. cfr. *C. I. L.* XV, 2677 in cui c'è [illegible].
(3) Prima del v sembra di poter leggere o.

Casa di Bacco fanciullo.

Descrizione (1). — La casa di Bacco fanciullo (le presta il nome il più interessante dipinto ch'essa contiene) misura 300 metri quadri ed è composta da un unico appartamento formato da 7 vani e da un corridoio–vestibolo a piano–terra e di 5 vani all'ammezzato ricavato col soffittare alcuni ambienti; il piano-terra e l'ammezzato sono riuniti fra loro per mezzo di una scaletta interna posta nella camera e addossata alla parete sud di essa. V. pianta I, casa II, n. 9. Di questa scaletta rimangono i primi gradini rivestiti di tegoloni e molto consumati. Essa sboccava al di sopra del corridoio–vestibolo, riallacciando così, per mezzo di porte tutt'ora conservate i vani dell'ammezzato. In epoca tarda fu sostituita da un'altra scaletta posta nella stessa stanza ma di costruzione rozza con materiali d'ogni genere.

Basta guardare la pianta per esser colpiti dalla forma singolare di questo appartamento terreno il quale è formato da un corpo centrale — stanze di passaggio (nn. 2, 3, 4, 5) — e da due corpi laterali, contenenti ciascuno due stanze (6-7; 8-9).

Si accede all'appartamento dal marciapiede che correva intorno al caseggiato lungo la via dei Dipinti. L'ingresso, segnato all'esterno da pilastrini a mattoni rossi arrotati sormontati da un timpano, non ci conserva nè la soglia, che possiamo supporre di travertino, nè traccie della chiusura in legno. Un corridoio – vestibolo pavimentato a mosaico bianco e nero (rettangoli e quadrati) riallaccia questo ingresso su strada a quello di poco più stretto (cm. 90) sul cortile, sormontato da una finestruola. Questo corridoio mette direttamente o indirettamente a tutti gli ambienti ed è aiutato, per dir così, in questo suo ufficio distributivo da un altro corridoio trasversale che, ricavato tra gli ambienti 1, 2, 3 e la facciata della casa su strada, riunisce le stanze estreme dell'appartamento 3 e 7. Più tardi, con la chiusura delle porte delle due stanze in cui sboccava questa specie di corridoio, la sua funzione ha cessato.

Oltre questi due corridoi, può considerarsi stanza–vestibolo la camera 5 che è infatti una camera di passaggio che serve a riunire le ali estreme dell'appartamento. Cosicchè questo, costruttivamente considerato, appare diviso nel senso della sua profondità in tre corpi: il corpo centrale contiene gli ambienti 2–5, più piccoli e più obligati; i due corpi laterali contengono ciascuno due stanze (8–9, 6–7) che sono le migliori dell'appartamento. Esse — eccetto la camera 9 in cui è posta la scaletta — non sono ammezzate: hanno un'altezza di circa 7 metri, compresa la vôlta che costituisce la copertura di tutto l'appartamento al di sopra dell'ammezzato.

Il corpo centrale consta del corridoio, di tre camerette, 2, 3, 4 (la n. 2 è ricavata a lato del corridoio stesso mediante una sottile parete divisoria), e della stanza 5. Questa stanza, che forma quasi il centro di distribuzione dell'intero appartamento, può rappresentare, senza peraltro che ne abbia alcuna caratteristica, ciò che l'atrio rappresenta per la *domus*. Fornita di due larghe finestre aperte sul cortile (m. 1.65 × 1.95) e di cinque porte, essa dà l'impressione di essere stata il *foyer*, l'*home* della abitazione. Gli ambienti di questo corpo centrale erano soffittati a metri 3.30 da terra; la travatura era retta da cornici a mattoni impostata sulle pareti e sporgente da esse per quattro mattoni sovrapposti. Nella parete esterna della stanza–vestibolo, non permettendo la presenza delle due grandi finestre la costruzione di siffatta cornice, la travatura era retta da due mensole di travertino e infissa alle due estremità nelle pareti laterali.

A quale uso siano state adibite le stanze del corpo centrale, non lo si può dire: non solo infatti non lo dichiarano con caratteristiche architettoniche — arbitro vien lasciato l'inquilino di destinarle all'uso che più gli convenga — ma è scomparso da esse ogni arredo che avrebbe potuto dar luce sulla loro funzione. Le cucine e la latrina vanno poste nella stanza 9, in cui è messa la scaletta per l'ammezzato: è questa la sola stanza non pavimentata a mosaico ma a opera spicata e deve esser stata destinata ad ospitare il servizio dell'abitazione.

Difficile riesce anche definire l'uso domestico delle due belle stanze 6–7 che formano il corpo laterale sinistro dell'appartamento: nessun indizio permette di stabilirlo. Sono comunicanti tra loro per una porta

(1) Tale descrizione può esattamente riferirsi anche alla casa dei Dipinti (tavola I, casa I) che come ho accennato ha identica pianta e disposizione (cfr. Paschettó, *Ostia*, p. 423 sgg.).

laterale e prospettano sul cortile: la prima direttamente per mezzo di due grandi finestre di uguali dimensioni (2.00 × 1.90) sottoposte l'una all'altra (le due stanze sono a vôlta e non ammezzate); la seconda indirettamente per mezzo di un ampio finestrone (2.00 × 1.90) aperto nel mezzo del muro divisorio. Se esso sacrifica un'intera parete della stanza, vi lascia però penetrare aria e luce abbondantemente. È fatto però notevole (e non va trascurato) che questa seconda stanza pur potendo prospettare direttamente sulla strada, non vi si affacci. È un fatto che chiarisce di per sè solo lo spirito della vita famigliare antica che il nuovo tipo di abitazione non ha potuto troppo alterare. C'è infatti in questo appartamento, costretto a prender luce dall'esterno, la caratteristica a espandersi assai liberamente verso il cortile giardino, che è un'area privata, e assai timidamente invece verso la strada. Vi ritornerò sopra, discutendo il tipo della casa.

Ma la stessa osservazione può ripetersi per l'ultima stanza che rimane nell'appartamento nell'ala destra, e di cui è facile determinare l'uso. Qual'altro ufficio, se non quello che il tablino ha nella *domus*, può avere questa ampia stanza, libera e appartata dalle altre, decorata con notevoli pitture, e aperta sul giardino per sei ampie finestre — due *trifore* sovrapposte — quasi a costituire una grande veranda sopra il nuovo peristilio di questo nuovo tipo di casa? (n. 8).

Non altra è la sensazione che si riceve entrando in questa stanza che, pur così avvicinata a un vecchio elemento della casa tradizionale latina, ci presenta nuovi e imprevisti sistemi edilizi.

L'appartamento descritto consta dunque di otto ambienti a piano-terra e quattro all'ammezzato, giacchè le tre stanze principali dell'abitazione a piano terra non sono ammezzate. Gli appartamenti superiori all'ammezzato, cioè al primo piano alto da terra circa 7 metri, non si può precisare quale pianta e disposizione assumessero. Le rovine si arrestano poco oltre l'imposta delle loro vôlte. Data la pianta del piano-terra, si può però supporre che i superiori la ripetessero, che ci fossero cioè altrettanti appartamenti posti in diretta connessione con le due facciate dell'edificio. A questi si giungeva, a quanto sembra, da due scale; la scala con ingresso tanto sulla strada quanto sul cortile, poteva infatti servire tanto per la casa dei dipinti quanto per la casa di Bacco fanciullo. Di più la scala B, a sud di quest'ultima casa, oltre a condurre al piano superiore della casa contigua in quella parte che è rivolta verso via dei Dipinti, sembra possa essere stata adibita anche per la casa descritta. È infatti osservato sul pianerottolo di questa scala uno spiccato di cinque mattoni che fa pensare via l'avanzo della porta per la quale dal pianerottolo si accedeva agli appartamenti. In tal caso scala e pianerottolo sarebbero stati comuni alle due abitazioni contigue dello stesso caseggiato.

Il tipo delle scale non ha nulla di notevole. La scala A, invece di esser rivolta, come le altre, sulla strada, s'inizia dal cortile; però può accedervisi anche dalla via, essendo lasciato a lato di essa, nell'ambiente ad essa destinato, un passaggio che unisce le due fronti dell'edificio.

Anche a fianco della scala B, di cui fu in epoca tarda sbarrato l'ingresso e di cui non esistono più i gradini, c'è un androne a vôlta che collega la via al cortile. Questo androne o sottoportico, oggi tutt'ora in uso, è assai comune negli edifici privati ostiensi: dànno così facilità di riunire le varie parti del caseggiato togliendo l'incomodo di penetrarvi da un solo lato e da un solo ingresso.

Mosaici e dipinti. — La signorilità dell'abitazione descritta non s'esprime soltanto dalla accuratezza della costruzione e dalle particolarità architettoniche: si ritrova ancora nella varietà dei mosaici e dei dipinti che le dànno una accorta vaste decorativa. Costruita la casa secondo una pianta che non operava più dal lato costruttivo l'uso dei singoli ambienti per lasciarvi sussistere, come s'è visto, notevoli differenze di dimensioni e di simmetria, il còmpito dei decoratori deve anch'esso rinnovarsi. Anche decorativamente quindi questa abitazione ci dice una nuova parola: all'opera dell'architetto s'uniforma l'opera del musivista e del pittore.

Non si tratta più, qui, di eseguire un disegno specifico per il tablino o per il triclinio, come quasi s'avverte nelle *domus*, ma di seguire tutt'ora la maggiore o minore signorilità delle stanze, pur tenendosi nei limiti della spesa che può sostenere una casa d'affitto. Meglio che altri, è ovvio convenga a questi spazi il mosaico geometrico per i pavimenti, e una pittura a fondo unito senza figure — eretto che sul rosso tablino — per le pareti. Ma si avverte subito quanto la decorazione

parietale — per esser rimasta un'arte e non mai divenuta un mestiere — rimanga al disotto della decorazione musiva nelle abitazioni di mediocre signorilità. Il pittore ripete per le stanzuccie di minor conto lo stesso motivo, variando soltanto la tonalità del fondo. I mosaici sono invece scelti da un album ricco di disegni sì che in nessuna delle sette stanze dell'appartamento è costretto il mosaicista a ripetersi. Anzi è notevole constatare che neppure nell'abitazione contigua, perfettamente eguale alla descritta, alcun pavimento si ripete. L'avrebbe fatto invece supporre non solo questa identità di pianta e l'appartenenza di esse ad uno stesso

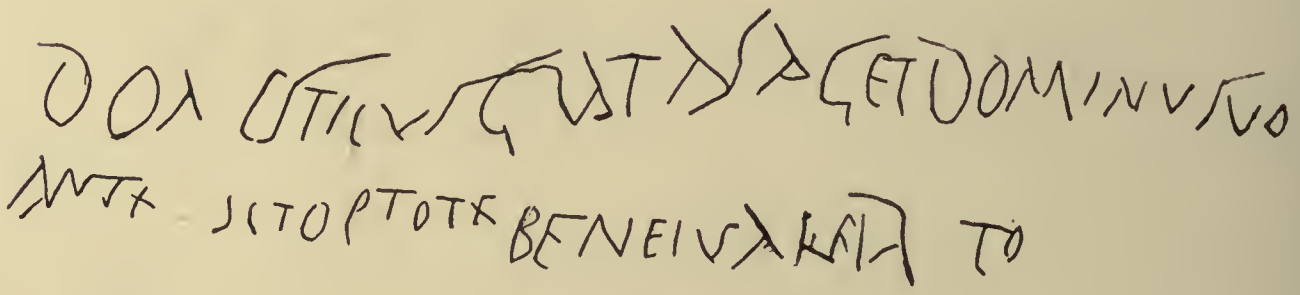


Fig. 6.

caseggiato di un unico proprietario, ma l'uso, che è oggi costante nelle nostre case, di riprodurre non solo nei varii appartamenti, ma altresì negli ambienti di uno stesso appartamento, quei quattro o cinque motivi di pavimenti e di parati che costituiscono la sola nota decorativa di qualche centinaio di ambienti. In verità, non certo tutte, ma alcune delle abitazioni antiche a pigione superano tutt'ora le nostre in ciò che si riferisce alla decorazione, pur tenuto conto che la superiorità è basata sulla diversità della mano d'opera antica. In ogni modo è utile constatare in che modo l'imprenditore della costruzione di un caseggiato d'affitto provveda perchè abbiano i singoli appartamenti il corredo necessario a farne delle abitazioni analoghe a quelle di proprietà privata.

I pavimenti sono migliori delle pareti, anche quanto a conservazione: quelli che noi vediamo erano quasi intatti quando la casa — dopo una vita di circa due secoli — venne abbandonata. Non così i dipinti, pei quali possiamo constatare l'ultima riparazione. Ed è un singolare riparo che s'è ad essi apportato: anzichè sovrapporre un nuovo intonaco al vecchio, si è questo ricoperto di una scialbatura di calce; è una semplice mano di bianco data a tutte le pareti, sulla quale si è ridipinto a fresco. Forse durò quanto visse la casa: ma noi ritrovammo purtroppo questa scialbatura già quasi totalmente distaccata dal muro in sottilissime lamelle, senza che si sia potuto mettere un qualunque riparo a tale caduta che ogni giorno s'accentua.

Manca di mosaico una sola stanza, quella in cui è posta la scaletta dell'ammezzato: lo sostituisce un pavimento a opera spicata, più acconcio per una camera destinata al servizio della casa.

Il corridoio-vestibolo ha mosaico a quadrati e rettangoli pieni sopra fondo bianco. Ricopre le pareti un alto zoccolo a fondo unito rosso, dal quale si stacca un fondo unito giallo che ricopre il resto del muro e la cornice stessa del soffitto a travi. Dell'uno e dell'altro colore restano poche traccie. Intonaco pressochè simile hanno le tre piccole stanzette; varia soltanto il colore di fondo. Sopra la parete monocroma sono dipinti dei pesci, delle piccole maschere, dei festoncini a foglie, e certi alti mobilucci a guisa dei nostri porta-vasi che sono la più saliente caratteristica di questo genere di pittura, sempre rozza e affrettata e d'uso costante per gli ambienti di minor conto. La gamma coloristica non è che di quattro colori (bianco, giallo, rosso, verde) dei quali i primi tre servono ad alternare il fondo, l'ultimo è destinato a tutto ciò che è decorazione vegetale. I mosaici sono invece più variati anche in queste tre stanzuccie. Soltanto la n. 2 ha semplice mosaico bianco; il n. 3 ha su fondo bianco nel centro del pavimento un largo cratere, sopra le anse del quale erano due uccelli col becco vòlto verso la bocca del vaso: un'ansa solo però rimane. Sopra una delle pareti di questa stanzuccia

un graffito a tratto molto sottile. Vi leggo: *domesticus gratias agat domino suo*. Nella seconda riga, a grafia meno chiara, ... *opto te bene(i) valea ... to* fig. 6. Il mosaico della stanza vestibolo è a rettangoli a tessere nere che circondano quadrati bianchi. Scarse sono le traccie della pittura che ripete quella del corridoio con cui la stanza ha connessione, e cioè un alto zoccolo rosso che prosegue con un fondo unito di color giallo: su entrambi si ripetono i consueti mobiluccì in giallo sopra il rosso dello zoccolo, in verde sopra il fondo giallo della parete. Ancora più scarsi sono i dipinti delle due stanze dell'ala laterale che ci avrebbero dato forse buone testimonianze della pittura parietale di questo appartamento, essendo esse tra i migliori ambienti. Rimangono grandi campi gialli riquadrati a larghi fascioni gialli: le figure, che dovevano essere in quelli, sono purtroppo scomparse. La parete presentava un dipinto analogo a quello, tuttora abbastanza conservato, della stanza attigua, cioè del tablino dell'appartamento seguente. Conservazione ottima ha invece il mosaico della prima di queste stanze vòlta sul cortile: su fondo bianco, degli ottagoni molto allungati sono allacciati a rettangoli, formando un disegno di eccezionale semplicità.

Interesse maggiore ha la stanza che può considerarsi il tablino della casa e che è, non solo nella pianta dell'appartamento ma anche decorativamente, la più notevole.

Mancante di quasi tutto il suo pavimento a piccoli quadrati neri disposti in linee diagonali su fondo bianco — ne resta un brevissimo tratto — rivela invece quasi completamente il dipinto parietale, del quale son conservati tanto l'intonaco primitivo quanto la scialbatura bianca di cui s'è parlato. Dando luogo a speciali osservazioni, ne dò la descrizione a parte (vedi p. 376).

Il tipo dell'abitazione. — Quando nel 1878 il Lanciani iniziò nell'isolato ora scoperto i primi scavi governativi italiani, fu questa *casa dei dipinti* — contigua e in tutto simile alla descritta casa di Bacco — la prima abitazione ostiense che venne alla luce.

C'era, davvero, di che disorientarsi. Cadevan tutte, di fronte a tale impreveduto e imprevidibile tipo di casa latina, quelle assiomatiche verità che ciascuno poteva ormai trarre facilmente dalla contorta prosa dell'antico caponastro-architetto, dopo che le rovine di Pompei avevan corredato il testo di Vitruvio delle necessarie illustrazioni. Incoercibile entro le consuete teorie, questa casa fu spiegata dal Lanciani come un particolare fenomeno locale, cioè come derivata dalla trasformazione di uno dei magazzini annonari mediante la suddivisione dei grandi vani primitivi con tramezzi in laterizio e con impalcature orizzontali. Le analogie che questa abitazione trova in Ostia, e le testimonianze letterarie che servono a spiegarla, permettono oggi — primo lo stesso Lanciani — che il tipo risponda a nuovi concetti edilizi comuni a tutto il mondo latino (1).

Che cosa rimane e che cosa sparisce della vecchia casa tradizionale romana in questo tipo ostiense? Tutto si trasforma e si rinnova l'organismo tettonico; intero rimane invece l'organismo famigliare. Si rileva infatti, nell'appartamento descritto, per la prima volta con chiara evidenza, lo spirito conservatore della vita casalinga in rapporto con lo spirito innovatore dell'architettura privata dell'Impero. Se l'architettura essere s'accordi con le nuove esigenze della città e della società, ampliate e rinnovate così da richiedere un largo uso di case d'affitto di tipo adattabile alle varie classi sociali, la vita famigliare non può, per contro, distorcersi d'un tratto le abitudini tradizionali, secondo le quali s'era svolta per più secoli.

Per la prima volta possiamo afferrare il concetto architettonico di una grande costruzione privata antica destinata all'affitto, e seguirlo nella sua pratica traduzione; cerchiamo di raccoglierne tutti gli elementi senza disperderne alcun insegnamento.

L'ignoto proprietario, si può credere non affidò altro còmpito all'anonimo architetto, se non quello di costruire una casa d'affitto il più possibile redditizia: una casa di speculazione. Questo, sopra tutto, interessò un proprietario il quale, voglia o no essere inquilino di sè stesso, ne occuperà una piccola parte: per questa parte soltanto, quindi, costringerà l'architetto ad ammodare le sue abitudini e le sue predilezioni; l'altra, la massima parte cioè, dovrà adeguarsi ai gusti comuni delle classi sociali a cui vuol essere destinata, per attirare il maggior numero di affittuarii. La casa d'affitto non è l'espressione dei gusti, normali o bizzarri che siano, di un individuo (mascherebbe ai fini che si propone, se

(1) Cfr. il mio studio «La preesistenza del tipo dell'isolato nella edilizia romana» in *Mem. Lincei*, XXIII, 1913, p. 641 e la discussione derivatane nel detto articolo di Em. Ciss in *Journal des Savants*, juin 1917, p. 241.

lo fosse) ma è il prodotto delle esigenze di una collettività, delle quali l'architetto deve tener conto. L'area su cui questi deve costruire è perfettamente regolare: è un rettangolo che ha due fronti libere su strada, le rimanenti occupate da edifici, siano essi quelli che noi oggi vediamo, siano altri che li precedettero. Per raddoppiare le fronti, impiega una parte di quest'area per un vasto cortile che libera il caseggiato dalla servitù della contiguità con i fabbricati vicini, dando alla casa una più libera espansione che non permettesse la strada. Su questa, il caseggiato vien diviso in tre case contenenti ciascuna ingressi proprii e proprii passaggi di collegamento tra facciata esterna e interna. Due case hanno identica pianta: la terza, quella d'angolo, è forse riservata al proprietario del fabbricato: vi entra quindi la sua volontà e la vuole costruita secondo il modello tradizionale un poco modificato (casa di Giove e Ganimede). Spariscono invece tutte le caratteristiche della *domus* nelle prime, che, ripetendo identico tipo, lo fanno supporre o già felicemente sperimentato o di prevedibile successo; nessun impaccio c'era a ripetere per tutte il tipo greco-romano. Invece, deliberatamente e ponderatamente architettata, questa costruzione, per due terzi del piano-terra e per tutti i piani superiori, raggruppa un egual numero di ambienti, più o meno simili tra loro, in un unico insieme non viziato da regole architettoniche che possano impedire all'inquilino di usufruirne secondo i suoi gusti. È questa, a me pare, la più saliente caratteristica del tipo. La personalità dell'architetto non può imporsi sulla personalità dell'affittuario che gli è ignoto: egli costruisce per la massa, non per un individuo; egli può creare un nuovo ambiente ma non soppiantare le basi della vita famigliare che vi si deve svolgere.

Ed ecco come può riprodursi il suo pensiero e come può essere esposta la sua opera.

Il piano-terra, che sempre i romani hanno preferito ai piani superiori, rimane: esso forma l'abitazione più signorile e più ambita del caseggiato e ripagherà bene l'assenza di botteghe che non potrebbero rappresentare —specie sopra una strada secondaria —un reddito eguale a quello di un appartamento. Questo deve prospettare su due fronti: il prospetto sulla via non potrà essere il principale; saranno quindi vòlti su essa soltanto gli ambienti secondarii in cui dovranno essere più piccole e rare le finestre di quel che non siano nel prospetto interno, per non obbligare gli inquilini a far partecipe la strada della religiosa intimità della vita privata. E oltre il rispetto di questo principio di massima, che cosa ancora occorre perchè dalla nuova abitazione non venga sovvertito lo spirito della famiglia? Almeno l'atrio e il tablino. Sparisce sì l'atrio costruttivamente considerato, ma una stanza resta che, in intima connessione col vestibolo, ne fa le veci. Opera dell'architetto l'aver tolto a questo ambiente della *domus* l'ufficio di aereare, illuminare, raccogliere e distribuire intorno a sè gli altri ambienti. È questa una funzione tettonica, che può sparire con un tratto di penna. Ma quella sua precipua funzione domestica che aveva l'atrio, il *focolare* della casa latina, di richiamare a sè per gran parte del giorno i famigliari, questa non può il costruttore nè vuole l'inquilino annullare d'un tratto. Ed esiste quindi, necessario, l'atrio architettonicamente trasformato: non è più l'occhio della casa, ma continua ad esserne il cuore.

E accanto ad esso v'è una stanza che ci richiama al tablino: non la sua posizione, non la sua maggiore signorilità rispetto alle altre stanze fanno attribuire un vecchio nome ad una nuova cosa, ma ciò che forma l'essenziale caratteristica di esso: la partecipazione immediata e diretta coll'esterno per mezzo di sei ampie finestre, così che vivendoci si abbia la sensazione di riposare, di mangiare, di lavorare sotto la veranda di un giardino; chè, questo peristilio, su cui s'affacciano soltanto i convicini, basta a più famiglie per godere ciascuna del proprio viridario: « uti viridia de lectis per spatia fenestrarum prospiciantur ». È anche questo un *rus in fenestra* maggiore e migliore del vasetto di verbena che i più umili dovevano accontentarsi di veder crescere sul loro davanzale.

Ecco perchè non può meravigliare che in una casa di speculazione si sia adibita metà dell'area totale ad uso di giardino. Non è un lusso inutile: è una miglioria necessaria che si apporta al nuovo tipo di appartamento per renderne l'organismo e il reddito analoghi a quelli di una comune abitazione tradizionale.

La casa tradizionale romana non è dunque morta: incomoda e inopportuna in città costruite con più moderni criterii edilizi e in cui la migliore ripartizione della fortuna e la maggiore dignità delle classi sociali impediscono ai più di aver casa propria e permettono invece a moltissimi un decente appartamento d'affitto,

essa si trasforma radicalmente in quanto è organismo architettonico e rimane viva come organismo famigliare. Rimane cioè in essa la possibilità di restar ligi alle consuetudini tradizionali della vita casalinga. Non soltanto perchè lo spirito della società romana è sostanzialmente conservatore e la famiglia è la istituzione sociale conservatrice per eccellenza, ma perchè la maggior parte della società, a cui era destinato questo tipo di casa, era proprio quella che meno avrebbe rinunciato a conservare e a riprodurre le caratteristiche della vita dell'antico patriziato. Non c'è più fedele rigido e intenzionale conservatore delle tradizioni, di chi non le ha ereditate ma riprodotte da altrui. Le classi giovani, per diritti politici e per agiatezza di censo ormai equiparate e innestate alla vecchia aristocrazia, non tanto si curano di mantenere la propria fisonomia quanto di ricalcare l'altrui; e in questa copia, sia pure per troppa fedeltà spesso goffa e impacciata, si definisce e si accentua però tutto ciò che nello stesso originale sarebbe per noi oggi, posteri lontani, vago, impreciso, difficile a raccogliere e a studiare: è una copia, spesso una caricatura, che serve bene a far rivivere lo spirito e l'anima del quadro. Ecco perchè possiamo afferrare, meglio che altrove, nella abitazione d'affitto signorile ora descritta, questa transazione, o questo contemperamento, dirò così, tra le esigenze di un nuovo tipo di casa e le esigenze di un vecchio costume di vita.

Le origini plebee, così della casa come dell'inquilino che vi dimora, sono ingegnosamente celate. Questa abitazione a piano-terra, che permette di condurre una vita famigliare secondo le norme consuetudinarie, può conservare e conserva, di fatto, il nome tradizionale di *domus*, sebbene in realtà essa sia un *coenaculum* in una *insula*, cioè un appartamento in una casa d'affitto.

Pure, v'è, come s'è visto, tra la casa pompeiana e l'ostiense, cioè tra la casa vecchia e la nuova, una profonda differenza: questa. Mentre il tipo della *domus* ha fissato i limiti della sua evoluzione non appena è divenuto un organismo tettonico, il nuovo tipo consente una evoluzione infinitamente maggiore — Ostia stessa ce ne ha già dato varie fasi — che noi oggi, dopo più secoli, continuiamo a riscontrare nelle infinite varietà delle nostre abitazioni. Non sarebbero forse mai giunti gli Americani a costruire dei grattacielo se il mondo antico ci avesse trasmesso soltanto la *domus* ad atrio. È questa un tipo di abitazione che risente origini remote e, sopra tutto, le necessità individuali che l'hanno creata: è, dessa, la *domus*, la casa che ha avuto per architetto un *pater familias* e per arredatore il breve circuito d'un pago. L'*insula* ha per architetto tutta una società rinnovata da riforme sociali e dal prevalere dei bisogni delle collettività su quelli dell'individuo: le case moviane non la conoscono ancora; entro la cinta d'Aureliano ve ne sono forse più di quarantamila.

È ben naturale che ciò sia: come l'abitazione è la prima manifestazione del primo sorgere di un organismo sociale, è ovvio che essa, più di ogni altro prodotto umano, sia l'esponente e il contemporaneo migliore del trasformarsi e del rinnovarsi della società stessa. Per questo io non posso persuadermi che si sia fino ad oggi commesso l'errore di rinchiudere la società latina, dalle origini alla decadenza di Roma, senza riguardo nè a differenze di tempi nè a mutamenti di stato, in un unico tipo di abitazione.

Era tempo che Ostia ci riconducesse alla realtà.

Casa di Giove e Ganimede

L'abitazione, che prende nome dal suo più interessante dipinto, è fra le tre del raggruppato la più vasta, la più intatta, la più signorile. Non si andrebbe troppo se si affermasse che il piano-terra di questa terza casa dovette esser costruito per abitazione privata del proprietario dello stabile intero destinato all'affitto. La sua pianta, che riproduce, con qualche modificazione, il tipo tradizionale della casa latina, paragonata a quella, totalmente diversa, delle due case contigue, illustra, con espressione assai vivace, l'ideale di un'abitazione privata, quale poteva esser concepito da uno speculatore arricchito o da un negoziante facoltoso della prima metà del secondo secolo d. Cr. Per destinarde all'affitto un tipo di casa nuovo, il proprietario non può rinunciare per la sua propria abitazione a riprodurre il vecchio modello, col quale soltanto ci si può sentire *dominus* anzichè *inquilinus*. È quindi assai singolare questa abitazione pompeiana innestata in un grande caseggiato di speculazione senza che nell'una venga troppo alterato il tipo e senza che lo sviluppo degli appartamenti a piano resti impacciato dalla presenza di un corpo estraneo, qual'è quello dell'abitazione del proprietario. L'architetto non ha rinunciato soltanto ad un concetto architettonico, ma ha espresso con chiaro linguaggio nell'archi-

tettura di un edificio privato lo spirito conservatore del padrone di casa senza danneggiare, col rispetto di esso, il frutto che questi doveva ripromettersi con la costruzione di uno stabile urbano.

All'architetto resta a disposizione un'area rettangolare maggiore di quella che gli è occorsa per costruire le due case d'affitto già descritte. Ha due fronti libere sulle due strade su cui l'abitazione deve essere posta; di queste fronti su strade non può trarre gran partito, essendo le meno acconcie ad essere usate per l'espansione dell'appartamento che deve esser rivolto verso l'interno, ancor più di quanto fosse necessario negli altri due appartamenti. Gli altri due lati interni sono obligati: l'uno è occupato da un edificio; l'altro dal giardino delle abitazioni a pigione, sul quale non potrebbe aprirsi la casa del proprietario senza confondere la sua vita privata a quella dei suoi inquilini. L'abitazione viene quindi recinta verso l'interno da un muro che la chiude verso il giardino, sottraendola alla comunanza altrui, e la separa dall'edificio contiguo per mezzo di una propria parete evitando la *communio parietum* legalmente proibita (tav. I, casa III).

Da questi principii direttivi di varia natura risulta la pianta qui riprodotta, che io descrivo nella sua forma originaria. Due ingressi ha l'abitazione: uno principale sulla via dei Dipinti, l'altro secondario sulla via della casa di Diana. Secondario e pressochè inutile: non tanto lo prova l'essere stato chiuso in una delle modificazioni posteriori avvenute nell'appartamento, quanto la sua posizione stessa che lo dichiara un ripiego di una costruzione che vuol essere signorile e in cui nè si lesina troppo lo spazio nè ci si arrovella per dare funzioni a tutti i ritagli di spazio che rimangono nell'area. Questo ingresso è posto infatti accanto alla colonna delle scale che salgono ai piani superiori, cioè in quello spazio che è, di solito e nello stesso nostro caseggiato, riservato alla comunicazione tra l'una e l'altra fronte dell'edificio. Non potendo qui servire a tale uso, nè sapendo o volendo modificare la posizione e la costruzione della scala alla quale andava sempre unito, lo si conserva quasi intatto, adibendolo a vestibolo secondario dell'abitazione, a guisa di androne per cui si accede nell'interno di essa anche dalla via di Diana. Esso non risponde quindi per nulla alla pianta dell'appartamento.

Non così l'ingresso principale sulla via dei Dipinti. Questo s'accorda pienamente al tipo: su questa fronte sono infatti ricavati l'ingresso della casa (m. 2.65, tav. I, n. 1) che ha ai suoi lati due stanze (nn. 5-6), più una vasta bottega all'angolo delle due strade (n. 13): è questa quindi la facciata normale di una *domus* pompeiana. La casa è orientata e si sviluppa nel senso della sua maggiore profondità, dalla via dei Dipinti all'edificio delle taberne a cui s'appoggia, cioè da occidente ad oriente.

Lo spazio che nelle case contigue è riservato al grande cortile-giardino, è, in questa, adibito ad un atrio, ad un tablino e a una specie di fauce, cioè ad un largo ambulacro a forma di L (n. 2) che gira sul lato destro dell'atrio e del tablino facendo ufficio per il primo del porticato, che è spesso intorno all'*implurium*, e per il secondo di una *fauce* prolungata dal vestibolo intorno all'atrio e al tablino. Atrio, tablino e corridoio (3, 4, 2) costituiscono il corpo centrale della abitazione, all'esterno del quale gli ambienti in facciata con una profondità di m. 11 conservano l'allineamento delle due case contigue. L'atrio, se si vuol parlare con proprietà di linguaggio architettonico, è veramente un cortiletto con pareti proprie: si potrebbe dire che esso è ridotto ad un impluvio fiancheggiato per due lati da un corridoio che sostituisce nella funzione e nell'aspetto il colonnato dell'atrio pompeiano. In sostanza, si può dire che l'intera abitazione riproduce il tipo tradizionale latino atrofizzandone lo sviluppo nel lato sinistro, cosicchè l'atrio e il tablino non sono nel centro della casa, ma costituiscono essi stessi gli ambienti centrali ed estremi nello stesso tempo, dell'abitazione medesima.

Questa si compone del solo piano-terra, con un'altezza, comune a tutti gli ambienti, di metri 3.30: eccetto, s'intende, il cortiletto, e il tablino che è la sola stanza la quale raggiunga con la sua vôlta l'altezza del secondo piano. Sopra l'estensione del pianoterreno sono ricavati due appartamenti indipendenti tra loro, destinati all'affitto (vedi pag. 360 sgg.).

Il proprietario del caseggiato riserva quindi a sè dieci stanze, più la bottega d'angolo che è gestita direttamente o indirettamente da lui: essa infatti, oltre le due ampie porte su strada, è in diretta comunicazione coll'appartamento per mezzo di una porticina posta sull'androne che dalla via di Diana conduce nell'interno. Queste dieci stanze, e la bottega che vi è unita, rappresentano certo il fabbisogno del proprie-

tario in accordo con la preoccupazione di non sacrificare per sè non più spazio di quanto gli è strettamente necessario, riservando il resto all'utile dell'affitto. Cosicchè, rimanendo nell'area uno spazio superfluo oltre quello adibito alle stanze, alla scala pei piani superiori e agli ingressi, se ne ricava una stretta botteguccia n. 12 unendoci la camera superiore per affittarla più facilmente: l'importante strada, su cui prospetta, assicura un discreto reddito.

Poche parole bastano a commentare la pianta dell'appartamento, chiariti i concetti a cui esso s'informa.

Dal marciapiede che circuiva l'intero caseggiato, superata la soglia di marmo, ora perduta, dell'ingresso principale sulla via dei Dipinti, s'entra nel largo vestibolo (m. 3.80) aperto sul corridoio e che fa nello stesso tempo da fauce e da androne. Le tre aperture — ingresso su strada, sul corridoio, sull'atrio — sono sullo stesso asse: per ottener questo, l'apertura dell'atrio-cortile non è posta nel centro del cortile stesso ma all'estremità destra, cosicchè dall'ingresso della casa se ne vede soltanto una terza parte e rimane interamente nascosto il tablino che è posto invece nel centro dell'atrio: atrio e tablino sono dunque spostati per due terzi a sinistra del vestibolo. La ragione di questo spostamento deriva verosimilmente dalla presenza del piano superiore per il quale l'atrio-cortile deve avere pareti proprie e, di conseguenza, un corridoio a fianco che non permette di mantenere la simmetria tra i tre elementi principali della casa pompeiana (vestibolo, atrio e tablino). A ciascuno dei lati del vestibolo sono affiancate due stanze intercomunicanti e con ingresso non dal vestibolo ma dal corridoio. A destra queste due stanze sono destinate al servizio dell'abitazione: la più interna n. 7 è una latrina; l'esterna, con passaggio obbligato dalla latrina, può pensarsi sia la cucina o la cella dell'ostiario, dato che il padrone di casa fosse di tal grado sociale da non portar con sè le chiavi della propria abitazione. La latrina è pavimentata e rivestita in parte di calcestruzzo, l'altra di opera spicata; quella prendeva luce per mezzo della porta dal corridoio, questa forse da una finestruola sulla strada.

Più ampie e signorili sono le due stanze sul lato sinistro del vestibolo (nn. 5 e 6): ciò che rimane dei dipinti e i due pavimenti a mosaico, in ottimo stato di conservazione, lo provano. La maggiore ampiezza è data loro col raggiungere direttamente la parete del cortile, guadagnando lo spazio che le due stanze opposte devono lasciare al corridoio.

La porta d'accesso della prima di queste stanze intercomunicanti è in asse con l'ingresso secondario della casa ed è riunita con questo mediante il primo braccio del corridoio. Intercomunicanti per mezzo di una porticina laterale, ambedue prendono luce dal cortile: la prima direttamente da questo mediante una larga finestra (m. 2.30 × 2.30); la seconda stanza dalla prima, per mezzo di una eguale finestra (m. 2.10 × 2.30) col centro della parete divisoria. Le due camere ripetono identico tipo di quelle poste all'estremità settentrionale delle due abitazioni contigue: identiche la posizione, la forma, le dimensioni, l'illuminazione; per potersi la più ristretta ricever luce dalla strada, la prende dall'esterno e indirettamente qui per mezzo del cortile, lì per mezzo del giardino. Siccome son queste, oltre il tablino, le stanze migliori e più riservate dell'appartamento, può supporsi in esse il triclinio della casa, in ogni modo non certo stanze da letto; sono poste di fronte al tablino e separate da questo per mezzo del cortile.

Questo cortiletto (n. 3), che misura m. 8.30 × 6.10, è il pozzo di luce principale dell'abitazione non solo per il piano terra ma anche per il piano superiore.

Si apre su di esso il tablino mediante una grande porta e tre finestre al di sopra di essa. Vi prendono luce, oltre le due stanze intercomunicanti nn. 5 e 6, l'ambulacro terreno per mezzo di due porte e di una finestra a sguincio, e il corridoio soprastante all'ambulacro per mezzo di una *trifora* simile a quella del tablino, di una seconda finestra a sguincio, e di un terzo finestrone in corrispondenza alla porta sul vestibolo. Il cortile stesso prende luce dal giardino comune a tutto l'isolato, per mezzo di una grande apertura larga quanto la parete che divide l'appartamento dal giardino stesso. È degna di rilievo la presenza di queste *trifore*, formate ciascuna di tre aperture, le due laterali più alte e strette della centrale e ciascuna sormontata da un archetto indipendente dagli altri. Questo cortiletto ha quindi due pareti non proprie: una che divide tutto l'appartamento dal giardino, e per mezzo delle aperture in essa praticate serve a dar luce e comunicazione; l'altra opposta, forma verso mezzo l'ambulacro il quale vi prende luce e comunicazione.

Il pavimento di questo cortiletto è a mosaico bianco circuito da una grossa fascia nera: una leggera pendenza assicura lo scolo delle acque che immettono in una grande

fogna (m. 1.10 × 0.70) sottostante alla casa nello stesso punto in cui convergono i rifiuti dei piani superiori incanalati in apposito canale all'angolo nord-ovest del cortile stesso.

Questo canale di scolo fa supporre una latrina la quale è molto dubbio sia stata un *mignano* sporgente sul cortile stesso. È probabile invece che essa sia stata ricavata sul pianerottolo della scala del caseggiato. Il tablino (n. 4) è la più vasta sala dell'abitazione: misura metri 9 × 7.65; pavimentata a mosaico bianco e nero e decorata di pregevoli dipinti, essa ci si presenta sotto nobilissimo aspetto. Affacciata sull'atrio con un'apertura di metri 3.50, sormontata di un arco a céntina ritrovata, sopra il quale sono aperte tre finestre, si può dire partecipi della vita stessa dell'atrio. Vi si entra anche da una porticina laterale sull'ambulacro, come spesso avviene nella *domus*. Sebbene il secondo piano della casa sia coperto a vôlta, non sembra che questo tablino, che giunge a tale altezza, lo sia stato: a metri sette dal suolo, le sue pareti non hanno infatti traccia dello spiccato della vôlta; dovrà quindi supporsi a travatura di legno. In questo senso quindi è stato coperto da una tettoia con pendìo verso il caseggiato delle botteghe, a fine di riparare i dipinti in esso contenuti.

Il corridoio, che è in tutto rispondente all'ambulacro della casa latina, segue la disposizione dell'appartamento ad angolo retto a forma di L, con una lunghezza di metri 8.30 × 6.70. La sua larghezza non è uniforme, perchè è invaso dalla sporgenza dell'atrio il quale ha una larghezza maggiore del tablino. È soffittato con travi appoggiati a cornici aggettate e in un sol punto, di fronte al vestibolo, da due mensolette di travertino. Oltre al vestibolo, alle stanze sui lati di questo, ed oltre all'atrio, al tablino e all'ingresso secondario della casa, s'aprono su esso le rimanenti camere dell'appartamento. Di fronte alla seconda apertura dell'atrio, in perfetta corrispondenza, la stanza n. 9 che prende luce dall'atrio stesso, non avendo altre aperture. Di fronte alla porticina laterale del tablino, dal lato opposto del corridoio, una simile porta conduce alla stanza n. 11 comunicante, per mezzo di due porte, con la contigua n. 10. Ambedue sono vôlte sulla strada della casa di Diana, dalla quale vengono direttamente illuminate da una sola finestra centrale. Un ultimo ambiente fu ricavato alla estremità del corridoio — non si sa se originariamente o più tardi — mediante un sottile tramezzo in muratura con un semplice filare di mattoni e chiuso nel centro da una tenda di cui rimangono i bilichi.

Primo piano e modificazione dell'appartamento. — Sulla estensione di questo piano-terra — descritto ora nella sua pianta originaria — furono originariamente ricavati al primo piano due appartamenti separati (tavola I, piano primo casa III).

Uno di essi si svolge sulla facciata di via dei Dipinti e si compone di quattro ambienti piuttosto grandi, così da supporre divenissero, mediante tramezzi, cinque e anche sei stanze. Vi si accede dal pianerottolo della scala B mediante una porta di cui sono conservati — preziosa testimonianza — pochi mattoni della *spalletta*.

Gli ambienti prendono luce dalla strada; i muri, elevati poco più su del piano-terra, non ci dànno però le finestre. Alcuni ambienti vengono illuminati anche da finestre poste sul corridoio o ambulacro superiore, le quali furon chiuse più tardi quando si modificò il piano-terra.

Il primo pianerottolo, della scala B, che sbocca direttamente sulla strada, prende luce, mediante una larga bifora, direttamente dal giardino. È questo uno dei consueti tipi di appartamenti in facciata con camere obbligate l'una all'altra, il cui disimpegno potè forse essere ottenuto mediante un ballatoio che c'è ragione di supporre sia esistito anche in questo caseggiato.

Il secondo appartamento originariamente indipendente dal piano terra, si svolge invece sulla via della casa di Diana, dalla quale ha ingresso a mezzo della scala C, e si compone di quattro ambienti più il corridoio che dà sul cortiletto già descritto al piano-terra. L'ala lunga del corridoio vi si affaccia per mezzo di una trifora; l'ala corta per mezzo di una larga finestra sullo stesso cortiletto.

Anche in questo appartamento le stanze sono tutte obbligate e con le porte di comunicazione sullo stesso asse: qui il corridoio, su cui s'aprono le porte in corrispondenza di ciascuna stanza, serve non tanto di disimpegno quanto di sfogo all'abitazione stessa. Si dà quindi a tale corridoio una funzione analoga o forse del tutto simile a quella che ha il ballatoio sulla facciata.

La porta d'ingresso dell'appartamento è allo sbocco della prima rampa della scala, a destra.

Nella trasformazione del piano-terra, questo si è annesso l'appartamento ora descritto mediante una scaletta interna posta all'estremità della stanza 11 ridotta

a taberna, senza peraltro chiudere l'ingresso sul pianerottolo.

Schematicamente le modificazioni avvenute nell'appartamento a pianо-terra possono elencarsi così:

a) Connessione dell'appartamento superiore vòlto su via di Diana, a mezzo di una scaletta di legno posta nell'ambiente n. 11. È mantenuto però l'ingresso originario, sicchè negli ambienti superiori si può accedere tanto direttamente dalla strada quanto dall'interno dell'appartamento sottostante.

b) Trasformazione in taberne delle due stanze nn. 10 e 11 in origine comunicanti tra loro, mediante la modificazione in porta della finestra su strada e mediante la chiusura delle due porte della parete mediana che univano tra loro le due stanze. La taberna 11 diventa più piccola di quanto fosse la stanza 11 perchè si crea in essa, dietro un tramezzo di muratura munito di due feritoie, la scaletta in legno per il collegamento del piano-terra con gli ambienti superiori.

c) Distacco della bottega d'angolo n. 13 dall'appartamento, mediante la chiusura dell'ingresso secondario dell'abitazione, alla quale rimane il solo accesso dalla via dei Dipinti. Questa chiusura è stata fatta allo sbocco sull' ambulacro interno con un muriccinolo a conci rettangolari di tufo rivestito poi d'intonaco, i cui avanzi s'accordano con le rimanenti pareti dipinte dell'ambulacro stesso. L'androne resta quindi ad uso della bottega d'angolo che non sembra però averlo occupato o modificato con opere permanenti.

d) Chiusura della grande porta sul cortile in corrispondenza alla stanza n. 9 e che dava luce a questa e al centro dell' ambulacro; riduzione della porta del grande tablino mediante un muriccinolo di cm. 70 che la riduce ad una specie di amplissimo finestrone con basso davanzale di travertino (al tablino si accede quindi soltanto dalla porticina laterale); infine apertura di due piccole porte nelle stanzette 7 e 8 sul vestibolo e chiusura della porta che esse avevano sull'ambulacro.

Che queste modificazioni siano avvenute tutte in uno stesso momento, non si può assicurare: ma certo quasi tutte sembrano spiegarsi a vicenda. In ogni modo la trasformazione avvenne in epoca ancor buona — forse sul principio del III secolo — e durò fino all'abbandono del caseggiato stesso in epoca relativamente alta, forse poco dopo la metà del III secolo. La trasformazione stessa appare in certo senso più razionale di quanto sia stata la costruzione originaria, almeno in certi particolari. Ciò può derivare dall'essere subentrato, alla volontà individuale del proprietario della casa, il bisogno di affittare ad altri anche questo pianoterra mettendolo in accordo con le esigenze correnti della classe sociale a cui era destinato.

Ma occorre sopra tutto rilevare che nessuna delle modificazioni avvenute — eccetto forse la chiusura della grande porta dell'ambulacro sul cortile, chiusura richiesta probabilmente da ragioni statiche — presenta caratteri di immiserimento, in accordo, del resto, con la qualità dei dipinti e dei mosaici, indizi di una certa signorilità dell'abitazione e dell'epoca ancora alta in cui fu abbandonata.

Ma se non fu vile nè di aspetto nè di prezzo, sembra, per contro, a vilissimo uso essere stata destinata. Chè i graffiti letti su alcune pareti vantano, come vedremo, oscenità molteplici commesse entro queste mura.

È infine notevole la chiara testimonianza di una vita misera e tarda svoltasi tra queste rovine. Interrato per circa quattro metri, questo caseggiato fu rabitato servendo da pianerottolo il terrapieno stesso entro le rovine. Rozzi ambienti furon creati su questo terrapieno mediante deboli e mal connessi muricciuoli di cui uno fu visto al di sopra delle pareti del cortiletto (fig. 6). E risale a quest'epoca uno strappo a guisa di finestrone fatto nella parete sinistra del tablino. È impossibile purtroppo datare questa tarda rioccupazione delle rovine ostiensi, giacchè non venne trovato alcun indizio cronologico, ma la trifora sulla parete destra dell'atrio-cortile fu chiusa con la terra accumulatasi sino a quell'altezza. Si conserva ancora dalla parte dell'ambulacro la tarda chiusura di cui resta anche l'intonaco affrescato. Non è quindi da pensare alla Gregoriopoli.

M o s a i c i e d i p i n t i. — Eccetto le due stanze sul lato destro del vestibolo destinate al servizio dell'abitazione, pavimentate ad opera spicata e rivestite di intonaco bianco, tutti gli ambienti hanno pavimenti musivi e decorazione pittorica. Tanto i mosaici quanto i dipinti rivelano, in accordo con la pianta dell'appartamento, la maggior signorilità di questo rispetto a quelli adiacenti, e sono inoltre gli indizi più espressivi della maggiore o minore importanza dei varii ambienti e dell'uso a cui sono destinati.

Tutti i dipinti di questa casa appartengono all'epoca della sua trasformazione: essi sono applicati e rivestono infatti tutte quelle modifiche apportate alla pianta (chiusura del secondo ingresso dell'abitazione, chiusura della porta dell'atrio sull'ambulacro, chiusura della porta del tablino sull'atrio ecc.).

Dei dipinti del vestibolo e dell'atrio rimangono scarsissimi avanzi che rendono solo possibile di constatarne la presenza, notevole, sopra tutto, sulle pareti del cortiletto aperto.

In ottima conservazione è invece l'affresco dell'ambulacro (fig. 7).

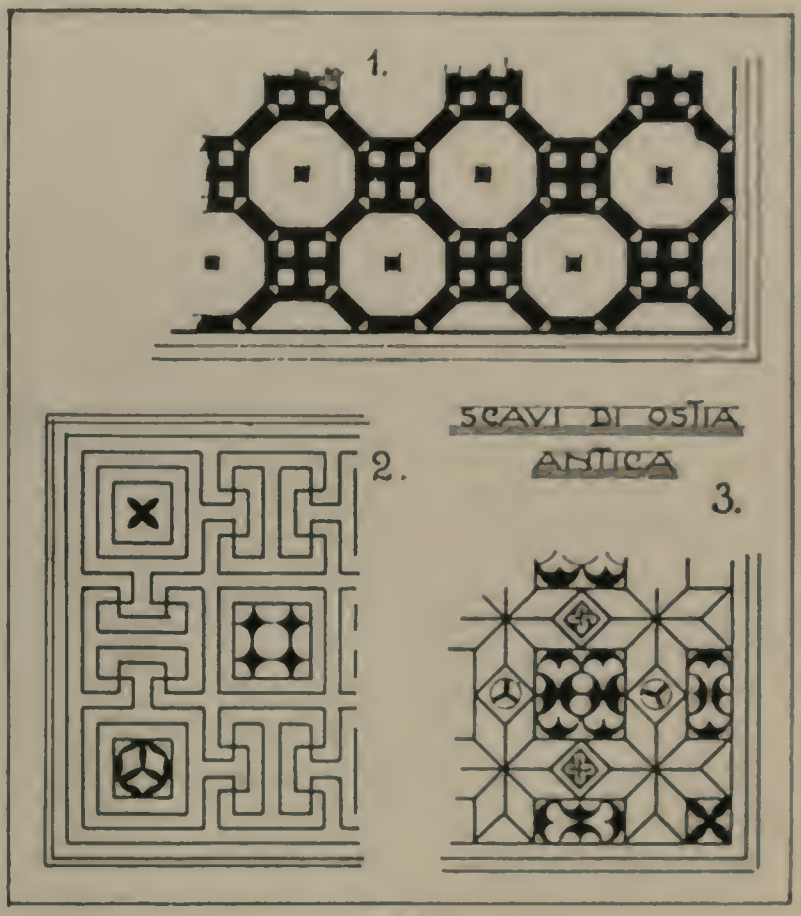
Fig. 7.

Vestibolo, atrio, ambulacro hanno semplice mosaico a tessere bianche (l'atrio è riquadrato da una fascia nera); qualche rappezzo praticato in antico è stato fatto, per noncuranza o povertà di inquilini, con tessere nere che macchiano qua e là il pavimento, in disaccordo con la bianca uniformità di esso. Peggio è avvenuto sul grande mosaico del tablino, in cui questi rozzi rappezzi a tessere nere sono stati fatti senza alcun rispetto del disegno. Limitati però a pochissimi punti, non lo hanno troppo alterato; e là, dove fu necessario di restaurare il pavimento, s'è creduto opportuno di riprendere il disegno anzichè perpetuare l'antica alterazione di cui bastava, per la cronaca, lasciare soltanto qualche traccia.

È questo ricoperto da un alto zoccolo di color rosso che occupa due terzi dell'altezza della parete: la parte che rimane, divisa dello zoccolo mediante una fascia bianca, è in color giallo. Il fondo unito è tagliato in sezioni regolari da leggiere architetture che somigliano a dei mobili della forma dei nostri alti piedestalli di vasi, sormontati ciascuno da un riquadro rettangolare, con il lato inferiore convesso e con un piccolo fiore nel centro. Questi mobilucci sono rilegati tra loro da festoncini di foglie gialle e verdi, la maggior parte convessi e con la convessità in alto anzichè in basso, gli altri uniti ad angolo acuto nel centro dei riquadri tra le due architetture, quasi a indicare il punto della loro

sospensione. Sotto a ciascuno di questi festoni, nel centro del campo e della parete, un amorino, una testina alata, un uccello, un pesce, un disco.

Questo tipo di decorazione che, può trovare qualche riscontro nella *domus aurea* di Nerone e che può connettersi con qualche forma meno complicata del quarto stile pompeiano, è usata abbondantemente in Ostia



negli ambienti di minor conto. È apparsa nelle abitazioni di questo isolato e nella casa di via della Fontana e in altre molte, ripetendosi, come avviene qui, in differenti stanze di uno stesso appartamento, variando il colore del fondo in rosso, giallo, bianco, e il colore degli elementi decorativi. La stanzetta ricavata alla estremità dell'ambulacro ripete lo stesso motivo, mutando in bianco il fondo rosso, e in rosso le architetture di color giallo.

La stanza, la prima a sinistra del vestibolo, è peccato non ci conservi nulla del suo dipinto: il suo pavimento a mosaico, perfettissimamente conservato, è tale da farci supporre notevole la decorazione parietale. Sul fondo bianco sono disegnate in tenere nere, con singolare semplicità, delle figure geometriche, rettangoli aperti formati dallo sviluppo di un'unica linea: questi rettangoli racchiudono tre doppi quadrati ebtusi, nel cui centro campeggia un solo motivo. Il tutto è riquadrato da due sottili fascie nere (fig. 8, n. 2).

Più complicato, e di gusto, in verità, un po' barocco,

è il mosaico della stanza seguente (n. 5), anch'esso perfettamente conservato ed da produrre un notevolissimo effetto. La riproduzione qui unita mostra il disegno di questo vero e proprio tappeto musivo racchiuso da una fascia nera che ne forma il bordo (fig. 8, n. 3).

Sufficientemente conservato è anche il dipinto di questa stanza che fu la migliore dell'abitazione, dopo il tablino. Sopra un fondo unito di color giallo, si staccano due colonne in bianco che dividono la parete in tre sezioni verticali. Il campo mediano portava nel centro un quadretto a figure, ora quasi interamente scomparso; e nel centro dei campi laterali erano delle figure virili e muliebri, isolate in atteggiamento statuario;

delle quali due se ne conservano: una sembra essere un Ercole interamente nudo, in color rosso cupo; l'altra è una figura muliebre nel consueto atteggiamento delle sculture iconiche imperiali, con veste violacea e manto verde chiaro. Dietro ciascuna delle due colonne sono due riquadri rettangolari di color rosso cupo (l'uno soprastante l'altro e divisi il superiore dall'inferiore da una transenna); lastre marmoree su cui sono dipinti i colonnati di una piccola esedra; nella parte inferiore di questi riquadri rosso-bruni, sono dei piccoli oggetti, tra i quali si riconosce la forma di un rhyton. Le colonne sono legate tra loro da un festone appeso ai lati di esse e che ricade con abbondante convessità sul campo centrale.

È una pittura molto semplice, a fondi uniti ravvivati da singole figurine e da pochi ornamenti: la parete più conservata è quella di fronte alla porta d'ingresso; le traccie che restano sulle altre dànno la ripetizione dello stesso disegno, con la sola varietà dei motivi ornamentali.

La stanza n. 9, aperta sull'ambulacro di fronte all'atrio, ha un mosaico bianco e nero a motivo lineare che ricorda l'intreccio di una stuoia: quattro rettangoli e un quadratuccio uniti in trama.

Quanto al dipinto, potrebbe questa stanza chiamarsi la sala gialla, dal colore di fondo delle sue pareti che è possibile di pensare scelto intenzionalmente tra i colori più chiari e rilucenti, data la poca luce che l'ambiente riceve dall'unica apertura sull'ambulacro: come ad esempio è a fondo bianco il vano ricavato all'estremità dell'ambulacro e anch'esso privo di luce.

La decorazione ripete sostanzialmente i motivi già descritti per l'ambulacro. Se non che qui quelle architettute a forma di mobili, che dànno la caratteristica del tipo, sono legate tra loro da un maggior numero di riquadri che riempiono gli spazi tra l'uno e l'altro di essi. Nel mezzo di ciascuno dei tre campi in cui è tagliata ogni parete, è un piccolo quadretto paesistico di forma rettangolare nei campi laterali, di dimensioni maggiori e di forma quadrata nel campo centrale delle pareti. La pittura è, del resto, assai rovinata; tanto che fu necessario ridipingerla con quel sistema, che sarà descritto nella casa di Bacco fanciullo (pag. 377, e di ricoprirla con uno strato di calcina su cui probabilmente, come nel tablino della casa attigua, sarà stata data una nuova colorazione. Di questa non fu però trovata traccia: nei punti in cui era conservata, la scialbatura si presentò bianca; ne resta qualche avanzo tuttora, sebbene questa imbiancatura che si sfalda in lamelle sottili non duri al contatto dell'aria.

Il tablino della casa è anche qui, come nella contigua, non solo architettonicamente ma decorativamente la più ampia e ricca sala dell'appartamento.

Il mosaico — in qualche punto rappezzato già in antico, grossolanamente e senza cura del disegno – è di una estrema semplicità. Degli ottagoni a fondo bianco e aventi nel centro un quadratino nero sono definiti nella loro forma geometrica da otto rettangoli neri alternati con piccoli quadrati disposti a scacchiera. (fig. 8, n. 1).

La decorazione pittorica di questo ampio tablino non risponde invece alla semplicità del mosaico, anzi è alquanto pesante e sovraccarica. Ne rinviene la descrizione e l'esame con i dipinti del tablino della casa di Bacco nel capitolo sull'arte decorativa ostiense.

Graffiti. — La mancanza di oggetti di arredo casalingo e di corredo personale, quasi assoluta nelle abitazioni ostiensi fino ad oggi scoperte, rende più gradita e notevole la scoperta di graffiti, unica voce della vita vissuta entro le pareti di questa casa. Ed è insolita scoperta. I pochissimi che abbiamo, figure o parole, non buoni nè per scrittura nè per disegno nè per conservazione e quasi tutti insignificanti, non empirebbero una mezza pagina del *Corpus*.

Sono qui raccolti negli ambienti di minore importanza. Nella camera a fondo giallo con accesso sull'ambulacro (n. 9), le pareti sono deturpate da innumerevoli segni senza significato: sono anteriori agli ultimi inquilini della casa, perchè sottostanti a quella scialbatura di calce e paretonio con cui furono ricoperti i dipinti già alterati di colore e rovinati da segni grafici. La superficie bianca che li nascose, quasi tutta ora caduta, ce li rende alla luce.

Oltre a varii segni di cifre (una fila di X senza apparente significato), si legge sulla parete sinistra:

Η
ΜΑΤΟΩΝ ΠΕΡΙΥΗ
ΜΑCΟΥ

e più oltre

ΤΑΤΡΕΛ//Τ///ΤΧΤ

circondate da barche disegnate con attenta cura nei particolari della chiglia e della velatura e incise con un tratto molto sottile.

Sulla parete destra, una data:

XIIXXL IANVΛΛIΛS (*ianuarias?*)

A fianco della porta, a destra, una piccola barca senza velatura disegnata con infinita accuratezza; accanto ad essa una figura di profilo a destra, avvolta in ampio mantello, che sembra nasconda le gambe non riconoscibili. Dietro o appoggiato alla spalla v'è un cornucopia che farebbe ritenere femminile la figura, sebbene questa abbia piuttosto tratti mascolini.

FIG. 9.

Ambedue, barca e figura, sembrano graffite con la punta di uno spillo, tanto sono sottili i tratti del disegno. Sottostante ad esse un cerchio completo e di considerevole diametro.

Sono i primi cenni dell'ambiente marinaro di Ostia, sfortunatamente poco interessanti.

Un'altra data e un nome sono graffiti sull'intonaco rosso dell'ambulacro a destra della porta della camera gialla:

VII K L COMMODΛS

Più numerosi e di chiaro significato sono i graffiti della piccola e buia stanzetta a intonaco bianco ricavata nel fondo dell'ambulacro (n. 2), le cui pareti furono più volte deturpate da disegni di barche, di figure umane e animali, da scene di caccia o di circo e da parole di sconcio significato, sovrapposte le une alle altre.

Sulla parete destra, oltre a barche che non hanno altro interesse che quello di dimostrare la perfetta conoscenza di ogni loro particolare e la facilità di riprodurne la sagoma (fig. 9), si vede una figura virile nuda di tipo atletico, circondata da animali, tra cui si riconoscono due cavalli, un montone, e un cane (fig. 10).

Di dimensioni molto ridotte sono invece due gladiatori duellanti, uno dei quali completamente armato con *fasciae*, *manica*, *galea* e scudo rettangolare. Sopra la figura il nome TAVRVS in piccolissimi e sottilissimi caratteri lapidarii (fig. 11). Per figure simili nell'atteggiamento e nel disegno cfr. quelle graffite nella casa del centenario a Pompei (*C. I. L.* IV, 8215). Più interessano le voci graffite. Sulla parete destra: (*Ti Ermadion cinaedus*) (fig. 12).

FIG. 10.

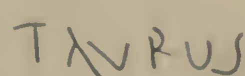


FIG. 11.

Sulla parete di fondo si riconoscono due differenti scritture, una sovrapposta all'altra (fig. 13). La più antica, sottostante, ha delle lettere graffite con uno strumento a punta doppia a guisa di forcella che può supporsi possa essere stato un grosso ago da rete il quale ha tracciato ogni lettera con duplice segno. Vi si legge su tre righe:

hic ad Callinicum futui
[illegible] ..
[illegible] ...

Nella seconda scrittura sovrapposta, in cui ogni

lettera è però a tratti semplici e che s'inizia sopra la prima linea della precedente, si legge su tre righe:

Livius me cunus
lincel Tertulle cunus...
Efesius Terisium amat

volo la decifrazione, sono i nomi incisi sopra una sola linea nelle pareti a intonaco bianco del sottoscala vicino alla stanzetta menzionata

Nella parete prospiciente la porta si legge: *Agathopus et Primu et Epaphroditus tres convenientes* (fig. 14).

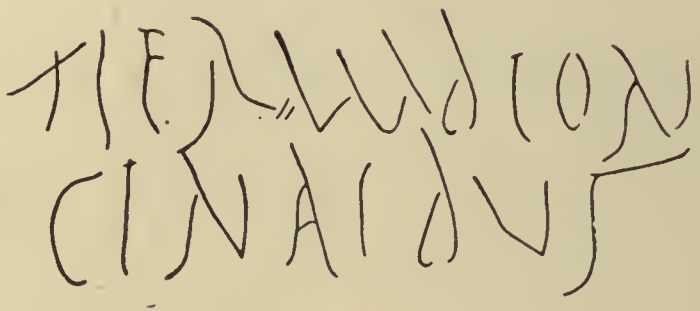


Fig. 12.

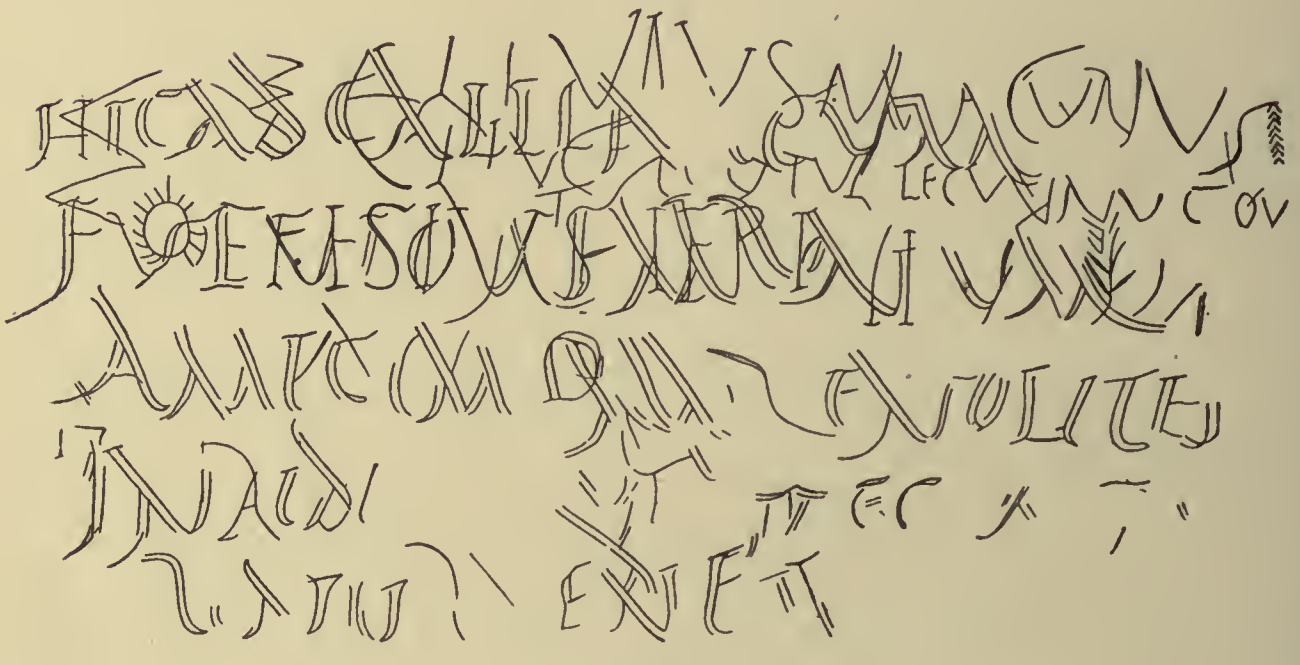


Fig. 13.

L'ultima riga del primo graffito a doppio tratto è illegibile; ed è peccato, chè forse sarebbe stata interessante la ragion del divieto che s'annuncia col *nolite in aede.*

Nessuna oscena figurazione accompagna la sconcia crudezza delle parole. La cui lettura è resa difficile non tanto dalla cattiva grafia corsiva, quanto dalla qualità dell'intonaco su cui sono graffite e dalla sovrapposizione di due differenti scritture.

Di maggiori dimensioni, e incisi in un corsivo che tende quasi al carattere lapidario e che ne rende age-

Nella parete sul lato destro della porta: *Cepholus et Musice duo convenientes* (fig. 15).

Va certo inteso il verbo *convenire* nel suo più sconcio significato, che troviamo del resto illustrato anche a Pompei (*C. I. L.* IV, suppl., 5358: *Secundus cum Primigenia conveniunt*) e, oltre che in Apuleio (*met.* IV, 27: « in voluptatem veneriam convenire ») e da altri, anche ammesso nel linguaggio giuridico (1).

(1) *Thesaurus linguae latinae*, sub voce, pag. 825 *b*.

Non sorprende davvero la presenza di libere manifestazioni amorose designate con anatomica precisione di vocaboli; sembrava anzi strano che in una città come Ostia non ci si fosse ancora imbattuti in luoghi di commercio amoroso. Ma sorprende invece appunto per questo fatto il trovare raccolto in due ambienti di un appartamento piuttosto signorile ciò che invece manca nelle più umili taberne e nelle case di minor conto.

Si sarebbe indotti a limitare queste libere e anormali esercitazioni di piacere alla maschia famiglia servile del proprietario o dell'affittuario della casa, sia perchè non v'è menzione nè di *ancillae* nè di *togatae*, sia perchè non solo la casa ma gli ambienti stessi, in cui esse si producono, non hanno alcuno dei caratteri necessarii al buon andamento del mestiere di un lenone. Non si può infatti in alcun caso pensare ad un lupanare neppure ristretto a due sole *cellae* le quali non potrebbero essere state mai indipendenti dal resto della casa nè potevano comunicare direttamente con la strada, cioè avere i due requisiti necessarii ad ogni quartiere adibito a tale scopo, come vediamo a Pompei. La stanzetta in fondo all'ambulacro è divisa da questo e dal rimanente dell'appartamento da un sottile tramezzo di muratura con una tenda nel centro: e il sottoscala, in cui *convengono*, con intenti ben chiari, gruppi di due o tre *cinaedii*, serve al collegamento del piano-terra col primo piano. Chi abita il piano-terra della casa deve essere di necessità consenziente all'uso speciale a cui si adibiscono questi ambienti. Per quanto grande fosse l'avidità di guadagno del padrone o dell'affittuario, è difficile pensare ad un subaffitto che, mentre avrebbe gravato di una molesta servitù tutto l'appartamento, non avrebbe offerto, per contro, al concessionario la libertà necessaria all'esercizio del mestiere. Non si può applicare a questo caso ciò che leggiamo in Ulpiano, e cioè che « in meliorem honestorum virorum praedia lupanaria exercentur » (*Dig.* V, 3, 27); nè persuade il limitare alla servitù della casa l'invereconde linguaggio murale che essa ci ha conservato.

Tenuto presente che questi graffiti appartengono all'epoca dell'ampliamento dell'abitazione la quale, trasformate in taberne le stanze sulla via di Diana, si è annesso anche il primo piano stabilendovi una diretta comunicazione interna, si può pensare che tale abitazione sia un albergo. Più che a un nuovo proprietario dell'intero caseggiato o a un nuovo privato inquilino,

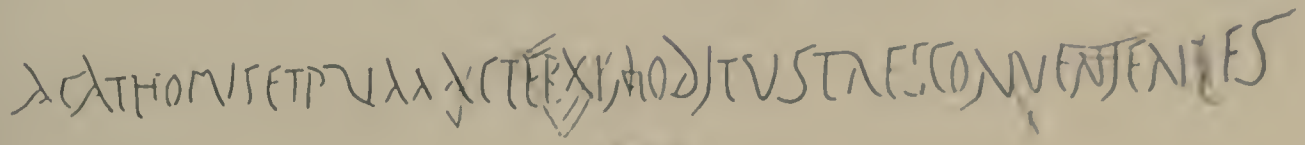


Fig. 14.

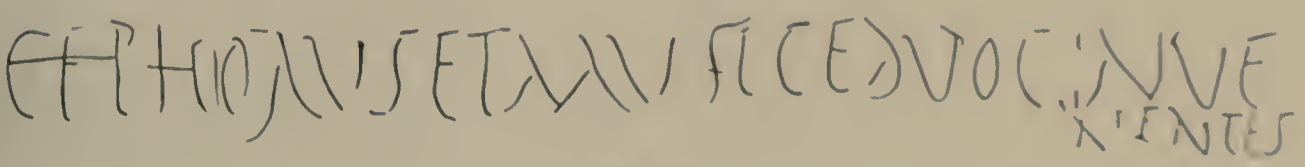


Fig. 15.

conviene infatti piuttosto alle necessità di un albergatore l'ampliamento di una casa già piuttosto grande per una sola famiglia. E nell'esercizio di una *caupona* bene s'addice aver riservato alcune stanze, forse tutto il primo piano stesso, al libero contatto dei dozzinanti. Se fu albergo, la più che discreta signorilità dei mosaici e dei dipinti, il decoro di ogni singola stanza, la posizione stessa nel centro della città in uno stabile ben tenuto, fan però pensare ad una *caupona* non di infimo ordine, ma piuttosto ad uno di quegli alberghi di lusso in cui potevano trovare riposo e piacere quei molti commercianti e spedizionieri che a Ostia, più che altrove, dovevano formare una popolazione fluttuante. Troppo scarsi sono i dati per ricostruire la vita e i varii gradi di un albergo antico perchè sia possibile di precisare quale carattere abbia avuto questo ostiense, il quale non ebbe bisogno in ogni modo che di piccoli adattamenti per trasformare una abitazione privata. Nè troppo si preoccupò l'albergatore di tenere appartate le camere destinate agli illeciti amori: non sarebbe certo qui po-

tuto entrare quel tal Cantaro di cui dice Marziale (XI, 45):

« Contentus non es foribus veloque seraque – Secretumque iubes grandius esse tibi: – Oblinitur minimae si qua est suspicio rimae – Punctaque lasciva quae terebrantur acu. – Nemo est tam teneri tam sollicitique pudoris, – Qui vel praedicat, Canthare, vel futuit ».

Agli ostiensi bastava invece una sola tenda a nascondere la coniugazione pratica di questi due verbi.

Non può sorprendere, di conseguenza, neppur la crudezza del linguaggio usato: « nec per circuitus loquatur illam – ex qua nascimur omnium parentem » (Mart. XI, 15) o, per essere più esatti, « schemate non dubio sed aperte nominat illam – quam recipit sexto mense superba Venus » (III, 68). Ma se pure *non* « sunt illic Veneris novae figurae » (Mart. XII, 43), è desso tale linguaggio quale « extinctam liceat ad lucernam » (Mart., ibid.) sì che gli ostiensi, non meno che Marziale, avrebbero per esso potuto ripetere « urbanae scripsimus ista togae » (Mart. XI, 16). È in ogni modo singolare che le prime memorie di luridezze ostiensi siano conservate in una casa d'aspetto onesto, e siano, come sembra, ristrette a famiglia maschile, quasi si fossero qui dati convegno non altro che *cinaedii*. Cosicchè non sembrerebbe improbabile che tra la scelta dei dipinti del tablino e il carattere particolare dell'appartamento ci fosse relazione: Bacco, Venere, Flora e sopra tutto la carezza di Giove a Ganimede potrebbero costituire in certo modo il commentario pittorico dei graffiti privi di illustrazioni; offrendoci il mezzo di *ambientare* in questo albergo di Ostia molte scene del « Satyricon » di Petronio svoltesi in alberghi della Campania.

La pittura murale ostiense.

Le pitture conservate negli appartamenti descritti sono indubbiamente le più notevoli che ci abbiano dato le case ostiensi.

Meglio in esse che in altre si possono infatti cogliere le principali caratteristiche di questa decorazione post-pompeiana che, rivelataci da Ostia, deve per certo riflettere e riprodurre quella stessa che Roma in questo periodo ci ha nascosto o troppo frammentariamente mostrato.

Ad una trattazione speciale dell'argomento faccio precedere la descrizione delle pitture delle due stanze principali — *tablini* degli appartamenti — nelle quali culmina la decorazione di tutto il caseggiato e che quasi riassumono in un unico insieme i più salienti caratteri di esecuzione e di stile dell'arte decorativa ostiense.

Tablino della casa di Bacco fanciullo. — Le pareti di questa stanza conservano traccie di due dipinti: l'intonaco primitivo — come ho già accennato — è stato ricoperto da una scialbatura di calce, su cui si son dipinti dei quadretti a fresco.

La prima pittura rivela uno dei consueti dipinti ostiensi — da quanto si può giudicare nei punti ove lo strato di calce non impedisce l'osservazione — e s'accorda col genere di decorazione tanto delle altre stanze quanto di quelle dell'appartamento contiguo (1). La parete è divisa in moltissimi riquadri a fondo unito di color giallo, rosso mattone, rosso bandiera, contornati da fascie di varie dimensioni e ravvivati alcuni da piccoli oggetti, maschere, testine, oscilli sostenuti o circondati da ghirlandette di foglie. Nel centro delle tre pareti, ad altezza di uomo, questa farraginosa e quasi geometrica decorazione policroma cede il posto a veri e proprii quadretti in cui v'erano scene animate da figure, a giudicare da quella che ci conserva nella più consueta esemplificazione l'abbandono di Arianna. Sta essa adagiata sopra un masso, abbandonato il capo sul braccio destro piegato dietro la nuca, il sinistro pendente lungo il corpo che nessuna veste sembra ricoprire. Ha dietro di sè la spiaggia, se il decoratore volle indicar la marina con una fascia celeste a sfondo del quadro. Innanzi e a breve distanza dalla dormiente, sta un giovane dalle cui spalle pende una clamide (Teseo o Bacco?). Non sembra esserci stata altra figura, per quanto il dipinto sia così mal conservato da permettere appena l'identificazione delle due figure guaste, scialbe e frammentate.

Il quadretto è circondato dalle riquadrature policrome di cui s'è parlato, a cui viene dato sfondo per mezzo di un tetto spiovente che sopra gli angoli delle testate porta due felini non meglio identificabili.

La parete destra – tagliata da due porte di comunicazione con le stanze contigue – ha perduto quasi tutta la scialbatura bianca e lascia intravedere il dipinto originario, però assai rovinato. Nel centro della parete un padiglione portato da due colonne a fondo bianco, presenta due quadretti che una tenda avvoltolata alla

(1) Per questa vedi descrizione in Fornari, *Studi romani*, I, 913, p. 305 sgg., tav. XXIX.

sommità lascia visibili. Sopra l'architrave, nel coronamento del padiglione che sembra il fastigio di un'ancona, sta una figura virile ammantata in atteggiamento statuario. Identico motivo ha la parete sinistra del tablino dell'appartamento contiguo [1]. Dei due quadretti entro il padiglione, il superiore in color rosso-cupo ha un disco che poggia sopra un piedestallo cilindrico. L'inferiore è animato invece da due figure: una virile nuda (color mattone) con una clamide svolazzante insegue tendendo il braccio destro una giovine donna in veste violacea che, a poca distanza da lui, ferma, volge la testa e sorregge con le braccia protese un oggetto in forma di disco. Si pensa a una scena di ratto; ma se lo suggerisce e l'atteggiamento dell'uomo, in contrasto però con quello della donna, e il quadretto a soggetto mitologico che è nella parete di fondo, nessun ricordo – il ratto di Elena ad es. – giova a identificare la scena.

La parete sinistra conserva più che le altre la scialbatura, sicchè vien nascosto quasi tutto il dipinto originario. Dal poco che si vede, doveva però ripetere identico disegno della parete descritta. E cioè il centro era occupato da un padiglione a due colonne con quadretti ora interamente perduti, e il restante da riquadri variamente colorati e sagomati sì da confondere insieme verticalità e orizzontalità.

Ciò che si vede di questo primo dipinto è talmente rovinato nell'intonaco, alterato nei toni, sbiadito nei colori, che giustifica pienamente la necessità di ricoprirlo sostituendone un altro. Ed è questa sostituzione che presenta un interesse notevole non solo per la novità del procedimento tecnico usato ma anche per l'episodio mitologico che v'è raffigurato.

Passata sopra il vecchio intonaco una mano di calce così da costituire una superficie bianca uniforme non più spessa di quanto basta a non far trasparire il dipinto sottoposto, vi si dipingono sopra scene e figure. Si è proceduto qui con lo stesso sistema semplice e spiccio che s'usava per gli affissi elettorali e commerciali che venivano ricoperti di bianco per potere sovrapporre delle altre iscrizioni a pennello [2].

Ma con quale sistema prospettico si taglia e si riquadra l'intera parete? con quale ordine e con quali criteri di massima essa vien disegnata e vi si dispongono sopra le figurazioni? Spiace davvero che l'imperfetta conservazione non permetta di stabilirlo. Ciò che rimane permette appena di presentare qualche induzione.

Dalla nuova tecnica non è nato un nuovo stile; lo si può dir subito. La novità del procedimento nè suggeriva nè richiedeva, più di quanto avessero suggerito e richiesto i metodi del pittore Ludio, una sola innovazione stilistica: consentiva soltanto, per la minor spesa degli ingredienti, una maggiore facilità e sveltezza di dipingere. In accordo con questa è naturale si scegliesse, tra i quattro stili pompeiani, quello che, pur soddisfacendo il gusto ormai viziato dell'epoca, presentava minor difficoltà d'esecuzione. La stessa vecchia e invecchiata pittura, ch'era necessario di sostituire, lo suggeriva al nuovo decoratore. Era essa, come s'è visto, null'altro che un campo di riquadri, e di fasce di varie dimensioni e di differenti colori che richiamano il secondo e il terzo stile solo per la presenza tra essi

---

[1] Cf. Fornari, art. cit., p. 305

[2] Il ch. prof. Tito Venturini Papari a cui, per la sua competenza tecnica sugli affreschi antichi, avevo dato notizia della interessante scoperta, mi risponde con le seguenti osservazioni che m'è grato qui riportare: « credo che la sottile intonacatura sovrastante all'intonaco dipinto, sia, nel caso in esame, ripiego che indica una forte decadenza pittorica. Per far presto, qualche volta, si fece anche a meno della sovrapposizione d'intonaco che, dopo aver reso più facile l'adesione mediante picchettatura si usava sovrapporre alla parete da ridipingere.

La spalmatura bianca, ora rinvenuta, deve essere di calce passata, alla quale si usava unire una parte di [illegible] pingue che, come afferma Plinio, si adoperava nella confezione degli intonachi, i quali ne ricevevano [illegible]. Su tale strato fresco venivano posti i colori, i quali erano ricoperti dalla [illegible] di calce e paretonio. Se ora si [illegible], ciò è dovuto all'azione dei dissolventi che li hanno attaccati. Le [illegible] più che della pratica di dipingere su spalmature [illegible] di calce (come gli esempi a Pompei e a Ostia degli affissi elettorali, teatrali e commerciali) restano [illegible] dal medio evo ai nostri giorni. Vi sono dipinti su colonne, come all'Ara Coeli e altrove, e le denominazioni delle vie, anche qui a Roma, fino a poco tempo fa, erano dipinte a fresco, sul bianco di calce, stese a pennello. La funzione pertanto dello strato di calce era quella di ricevere, a fresco, i colori i quali avrebbero potuto aderire per forza propria se preparati come per la pittura ad encausto, mentre credo che, per far presto, fossero disciolti in acqua come si usa nel metodo dell'affresco ».

Sia pur dunque un ripiego e indubbia decadenza nella tecnica pittorica, ha certo notevolissimo interesse questo procedimento che si constata per la prima volta applicato, non a semplici iscrizioni, ma alla intera decorazione murale di una casa che non doveva, come quelle, durare pochi giorni. Tanto più notevole in quanto il gusto dei colori non doveva esser limitato al rosso e al nero, ma ai colori più in uso tra i vecchi [illegible], [illegible] di colorire il disegno di complessa scena a soggetto mitologico che nell'esemplare ostiense si ravvivano di celeste, di verde, di giallo-oro.

di veri e proprii quadri con figurazioni. I quali non davano soltanto la caratteristica più saliente a tal genere di pittura, ma costituivano la sola espressione della capacità del decoratore e quindi l'unico valore della pittura stessa, insignificante e dozzinale in tutto il rimanente. A siffatti quadri a figure non si poteva dunque rinunciare: essi sono il fine precipuo così della vecchia come della nuova decorazione.

Ciascuna delle pareti, imbiancate dapprima a calce, viene divisa in scomparti, in modo che su ciascuna possono entrarvi tre quadri — data la dimensione della stanza. Questi quadri – li descrivo sulla parete sud la sola che permetta di esaminare la nuova pittura — s' iniziano poco sotto l'attacco della cornice, ma non dovevano forse giungere fino al pavimento: si suppone infatti sotto di essi, come negli stili a cui si richiamano, degli zoccoli. I quadri balzan fuori dalla parete mediante una triplice cornice di fascie variamente colorate e di dimensioni gradatamente decrescenti dalla prima esterna all'ultima interna, e mediante una sottile riga rossa che forma il listello del campo figurato. Il fondo di questo campo — notevole novità — è lasciato bianco. Il quadro centrale è di dimensioni maggiori dei due laterali, in accordo fors'anche con la maggiore importanza della scena raffigurata. Lo spazio che resta, tra i quadri laterali e il centrale, è riempito da scomparti rettangolari e quadrati a fondo unito di differenti e alternati colori. Si ottiene, con queste incorniciature policrome imitanti lastre marmoree, di far meglio campeggiare le figurazioni, già rilevate dalla triplice fasciatura e dalla bianchezza del fondo, concentrando sui soli quadri tutto l'effetto pittorico. Si è così riparato, a me pare, all'assenza di ogni elemento architettonico. È infatti notevolissima caratteristica la scomparsa (che sembra totale, a quanto si può giudicare) di architetture in questa pittura; non solo perchè esse costituiscono il motivo fondamentale degli stili pompeiani, ma perchè rappresentano tanto, di per sè stesse, degli ottimi e difficilmente sostituibili motivi decorativi, quanto il più saldo fondamento per il taglio, la riquadratura, la prospettiva dell'intera parete ravvivata, dalle architetture, nell'effetto pittorico d'insieme.

L'avere abbandonato questo caposaldo di un sistema decorativo, che ha dato esso stesso il principale motivo alla evoluzione degli stili antichi, può considerarsi una innovazione della pittura post-pompeiana. Ma, probabilmente, le cause che l'hanno determinata sono tutt'altro che di natura estetica e stilistica. Ogni motivo architettonico richiede una certa accuratezza di disegno, ed è appunto proprio il disegno che si vuole evitare in questo genere di pittura che si dimostra tanto economico e spiccio negli apparecchi preparatorii del dipinto quanto lo è nei procedimenti pittorici. Il disegno è riservato soltanto a ciò che è sostanziale, ai quadri delle pareti; al di fuori di essi tutto è secondario, e quindi con semplici fascie e scomparti policromi si può, alla meglio e con estrema semplicità e prontezza, sostituire le architetture almeno nella loro funzione prospettica. Il più umile *dealbator* poteva condurre a termine da sè la maggior parte di siffatta decorazione.

Questa assenza di elementi architettonici e la preoccupazione di limitare il disegno soltanto a parti indispensabili si avvertono del resto, come sopra ho accennato, già nel vecchio dipinto. L'effetto che esso produce — a giudicarlo dal tablino dell'appartamento contiguo al nostro (vedine riproduzione in Fornari, op. cit., tav. XIX) — non è certo del tutto gradevole. Produce, in verità, migliore effetto il nuovo dipinto, in cui questi quadri a fondo bianco, incorniciati da fascie policrome e spazieggiati da scomparti di varia tonalità, dànno alla parete una grande e ingenua semplicità che non stanca come nelle altre di policromia dozzinale.

Tutto ciò che contorna questi pannelli a figure imita, in sostanza, la decorazione marmorea con lastre a riquadri, sì da richiamarci a un secondo stile incipiente con completa assenza di elementi architettonici e pacsistici. Se sia rimasta inalterata la divisione orizzontale della parete, non lo si può dire con sicurezza, essendo perduta la parte inferiore e presentandosi al di sopra dei quadri una cornice a mattoni, elemento occasionale fornito dalla muratura e che non si ripete nelle altre pareti. È però molto probabile il supporlo.

Ecco, pertanto, la descrizione di ciò che rimane del nuovo dipinto (1).

---

(1) Oggi, a quasi tre anni dalla scoperta, la sottilissima scialbatura è quasi interamente perduta. Fu fortuna che io descrivessi subito dopo lo sterro le scene vedute e, che si trovasse presente alla scoperta il prof. Lucio Mariani e il figlio Valerio che ritrasse a matita le figure quali allora si vedevano.

Dei tre quadri della parete, il centrale soltanto è rimasto pressochè intero nella scena mitologica che v'è figurata la quale nasconde quindi la precedente che essa ha sostituito e di cui le sfaldature dell'intonaco bianco lasciano apparire appena qualche traccia. Non si saprebbe del resto dolersene troppo, chè per tale sostituzione ci si è conservata una scena non affatto comune del ciclo dionisiaco.

Sul fondo bianco si distaccano, con tenui colori sfumati, tre figure. Una di pieno prospetto, virile, nudo il corpo, eccetto, forse, la spalla sinistra da cui sembra cadere una clamide, guarda innanzi a sè, il braccio destro disteso lungo la persona e con in mano un caduceo, il sinistro ripiegato a sorreggere nella curva del gomito un fanciullo. Questo bimbo, in verità, più assai lo si indovina di quel che non lo si veda: se ne cerca invano, nonchè i tratti del corpo e del viso, ma la positura stessa. Però l'atteggiamento della figura virile, la presenza del caduceo, la forma del capo, tale come se fosse coperto dal pétaso, la possibilità di identificare questo abbozzo umano, che essa regge sul braccio, con un bimbo ricoperto forse dalla stessa clamide della figura o forse fasciato ancora con sue proprie bende — l'aspetto è quello di un fagotto da cui sporga una testa — inducono a riconoscere Hermes col fanciullo Dionysos in braccio. Infatti, a ricevere questo dono, protende ambe le braccia una figura muliebre seduta, innanzi alla quale Ermete s'è fermato. Siede di profilo a destra, ha vesti di color giallognolo e sembra abbia cinti i capelli da una benda legata dietro l'occipite, e dalla quale sporgono delle foglioline. Che sia seduta è chiaro: come e dove sedesse, quali siano stati i tratti del volto e tutto ciò insomma che potrebbe individuarla, manca: rimane di questa, come delle altre figure, non molto più che una macchia con contorni che rendono possibile di differenziarla nell'atteggiameto e nel sesso.

Così può dirsi della terza persona seduta di prospetto nella parte superiore del corpo un poco indietro e in mezzo alle due descritte. Il braccio sinistro è ripiegato sul capo che sembra cinto di una coroncina di foglie e il destro sembra sostenga un tirso.

L'insieme della scena fa pensare alla consegna del fanciullo Dioniso fatta da Hermes ad una delle ninfe nutrici, alla presenza della divinità del luogo in cui tale scena si svolge: se si vuol proprio porre sopra ciascuna di queste tre ombre la luce di un nome, si possono designare con Hermes, Ino-Leukothea e Nysa; si sarà approssimativamente nel vero.

Hermes che porge il fanciullo Dioniso alle ninfe (Apollodoro III, 4, 3) è infatti motivo molto antico e ricercato. Sul trono di Amyclae era rappresentato col fanciullo sul braccio (Paus. 3, 18, 11); e un *Ἑρμῆς Διόνυσον φέρων παῖδα* a quanto lo stesso Pausania ci riferisce (3, 11, 11), era sul mercato di Sparta. Il tipo è anzi illustrato da alcune monete di Sparta (Imhoof-Blumer, *Monn. gr.*, p. 173, fig. 90-91) in cui Hermes con petaso, calzari alati e clamide svolazzante sulla spalla sinistra, cammina a destra; la testa è di prospetto. Tiene nella mano sinistra il caduceo, e sul braccio il piccolo Dioniso seduto che ha anch'esso il braccio sinistro alzato. Nel diritto della moneta Iulia Domna e Plautilla. In altre monete Hermes volge indietro il capo e oltre il caduceo nella sinistra, tiene sulla spalla destra un bastone. Tipo analogo riproducono alcuni bronzi di Corinto coll'effigie di Adriano nel dritto (Mionnet, II, 179, 231), di Sagalassos e di Philadelfia (*Zeitschr. f. Numism.* VIII, 57). Anche su alcuni rilievi si riscontra analoga rappresentazione con Hermes in corsa. Il tipo cambia invece nel gruppo di Cephisodoto, in cui Hermes non è più il messaggero porgitore del dio fanciullo alle ninfe ma un « Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens » (Plinio, *N. H.* XXXIV, 87) (1).

Più rara è invece la scena della consegna del fanciullo alle ninfe. In un'anfora di Atene (Stackelberg, *Gräber d. Hellenen*, tav. 21) Hermes con petaso, calzari alati, coperto di clamide, si ferma innanzi a Sileno e porge il bimbo Dioniso che, avvolto in un mantello, sorride a Sileno. Questi siede sopra una roccia, ha in mano il tirso e dietro a lui s'avanza una ninfa che porta in mano un càntaro, pronta a nutrire il dio.

Sostanzialmente analoga, la scena, che il dipinto ostiense riproduce, molto differisce dal dipinto vascolare: così che vien fatto di associarla piuttosto ad un dipinto murale, sulla attestazione del Venuti (*Descrizione di Ercolano*, p. 104) che lo vide tra le pitture di Ercolano e così descrive: « nel tempio vicino al teatro eravi nel mezzo della parete un Mercurio alato con un bambino in collo, appresso al quale una donna volante che prende il detto Mercurio per mano; dal che argomentai [illegible]

(1) Per ciò che si connette a questo tipo e all'originale prassitelico cfr. Roscher, *Lex.*, *Dionysos*, 1123.

Bacco condotto a balia». Nell'ostiense il bimbo è ancora in braccio a Mercurio e benchè la ninfa protenda le mani a riceverlo, Hermes non l'ha ancora consegnato.

In ogni modo la rappresentazione è chiara e acquista pregio per la sua rarità nel numeroso ciclo dei dipinti parietali. Sarebbe vano voler precisare se la ninfa nutrice sia Ino o Dione o una delle altre molte che ogni luogo di culto volle assegnare a balia del figlio di Semele; si può invece con più certezza identificare con Nysa la terza figura con la quale la scena vien localizzata nel luogo più diffusamente congiunto al culto di Bacco fanciullo (*Iliade*, Z 133) (1). Non sarà forse inutile di osservare che questo episodio non troppo comune del mito dionisiaco è riprodotto in un dipinto del secondo secolo d. Cr., alla quale epoca ci riportano appunto le monete sopra ricordate di Adriano, Iulia Domna e Plautilla, che ci dànno nei loro rovesci Hermes col fanciullo Dioniso.

Con lo stesso ciclo dionisiaco dovevano aver connessione gli altri quadri della stanza-tablino dell'abitazione, a giudicare dal poco che rimane di uno dei quadri laterali — l'altro è perduto — una figura di sileno in color giallo-oro (ridotta ora al solo busto) accanto ad un albero. Ben poco rimane ma si apprezza la vivacità di espressione con cui è resa la testa.

Sopra i quadri descritti, circondati da lastre policrome a imitazione di marmi, si stacca dalla parete una cornice di quattro mattoni, in tutto simile a quella che nelle altre stanze regge la travatura del soffitto. Essa manca però nelle pareti vicine; e poichè non esiste neppure nel tablino dell'appartamento adiacente, perfettamente corrispondente a questo, è da considerarsi forse come un errore o una sbadataggine del muratore dimentico che questa stanza non era soffittata ma a vôlta: essa non ha infatti alcuna funzione pratica nè decorativa.

In ogni modo il decoratore l'ha ricoperta d'intonaco e conserva ancora le traccie dell'ultimo dipinto. È divisa in tre scomparti rettangolari listati con una sottile riga rossa, di maggiore dimensione il centrale che non i laterali i quali hanno i lati corti curvilinei. Questi laterali ripetevano forse la stessa figurazione, e cioè: in color giallo oro un calice fiancheggiato da due cornucopia con volute alle estremità inferiori; è un semplice motivo decorativo, molto bene appropriato al piccolo spazio che occupa. Altrettanto bene s'accorda decorativamente alla cornice la piccola figura muliebre che resta del rettangolo centrale. Seduta di profilo a destra, senza essere appoggiata, tiene a sostegno del corpo, leggermente inclinato in avanti, il braccio destro che teso contro il suolo, con la mano spiegata, le fa da solido puntello. L'altro braccio, proteso in avanti, tiene un oggetto che si direbbe un timone se al di sotto della pala non avesse una protuberanza conica che produce l'orribile effetto di enfiare smisuratamente il ginocchio della figura sul quale poggia. La lunga veste che fascia il corpo è colorata di giallo dalla cintola in giù; il resto del corpo, le braccia e l'oggetto sono in color mattone. Il listello rosso che riquadra il rettangolo costituisce il piano di posa della figura che è messa in una singolare giacitura in accordo con la sagoma della cornice. Fra i tre rettangoli sono fascie policrome.

Questa scialbatura bianca che ha sostituito il vecchio dipinto verso la fine del terzo secolo, fu certo un riparo apportato a tutti gli ambienti dell'appartamento, giacchè se ne conserva dappertutto qualche traccia. Ed è fortuna che, sparita nelle altre stanze col togliere le terre stesse di scarico, ci abbia dato qui almeno la possibilità di osservarla e di descriverla.

Tablino della casa di Ganimede. — Traccie sicure di scialbatura non sono rimaste nelle pareti di questa sala che ci mostrano invece il vecchio dipinto superiore a quelli di ogni altro ambiente finora scoperto in Ostia, non solo per vastità della superficie affrescata ma anche per molteplicità di motivi e per la novità degli elementi decorativi introdotti (tavole II e III).

Lo stato di conservazione è tutt'altro che buono. Tutta la zona inferiore delle pareti e la maggior parte della parete destra sono perduti: è però possibile con ciò che rimane afferrare, anche a prima vista, il disegno d'insieme, essendo tra le parti rimaste e le parti perdute una singolare compensazione: eccetto, s'intende, le singole figure che, scomparse, lo sono irrimediabilmente. Ma neppur tutto ciò che resta è saldo: moltissime crinature e rigonfiature sollevano dalla parete la superficie dipinta. Tanto la caduta quanto il distacco dei dipinti dipendono dalla cattiva qualità dell'intonaco su cui sono stati applicati. Sono caduti tutti quelli dei piani superiori, nei cui intonachi si osservarono tre strati: uno di calcinaccio fino impastato, un secondo di malta comune, un terzo di colla. Il primo intonaco del piano

(1) Cfr. Roscher, *Lex. Dionysos*, 1049.

FIG. 16.

terreno è un impasto di malta assai spesso, su cui è posto un secondo strato, più sottile, di impasto migliore, in cui entra ancora una piccola quantità di polvere di marmo. Sembra mancare alla decorazione di questa sala un disegno d'insieme, una organicità di concezione, uno sviluppo di stile. Paiono corrispondersi le due pareti lunghe divise in uno stesso numero di riquadri con identiche figurazioni, eccetto i due quadri centrali, animati ciascuno da figure e da scene mitologiche differenti.

Di carattere analogo e di analoga impostazione è la parete di fondo, in cui variano però il numero e l'ordine dei riquadri: le due sezioni laterali di questa parete si ripetono identiche nella parete ad essa prospiciente, ai lati della grande porta sul cortile. L'altezza del tablino è stata suddivisa in tre sezioni orizzontali sovrapposte: l'inferiore è costituita da una specie di zoccolo (alto cm. 70 dal pavimento) a lastre imitanti marmi venati (pochissimo ne rimane). Immediatamente soprastante ad essa la sezione mediana (alta m. 2.30), ripartita a sua volta in due zone di figurazioni in cui culmina la decorazione della sala con riquadri e quadri animati da figure animali e umane. Ciò che resta dell'estremità superiore delle pareti, cioè poco meno che un terzo dell'altezza totale, è diviso dalla zona centrale più intensamente figurata, mediante una larga fascia nera. Su questa fascia sono dipinti in giallo-oro, a distanza eguale gli uni dagli altri, degli elementi architettonici che hanno la forma di capitelli di pilastri. Superiormente a questa fascia, quasi nulla è conservato: si possono supporre dei grandi campi policromi probabilmente senza figure, i quali costituivano un'alta bordura colorata sopra la decorazione vera e propria data dalla sezione mediana. L'impostazione di queste pareti affrescate è quindi avvenuta non in senso verticale ma in senso orizzontale: questa assenza di verticalità, accentuata dalla mancanza di ripartizioni architettoniche, allarga oltre misura il campo figurato che risulta senza rilievo e senza fondo, senza il necessario gioco prospettico che serve ad avanzare e ad arretrare i varii piani dipinti, movendo con luci e ombre opportune le singole figurazioni.

È questo il più grave difetto di tale decorazione, quello per cui la troppo liscia e piatta superficie colorata produce un senso di pesantezza e di sovraccarico.

La zona centrale delle due pareti laterali (tavola II *b* e fig. 16), che si corrispondono per proporzioni e per ripartizioni, è formata da un doppio ordine di riquadri sovrastanti gli uni agli altri e appena separati da un listello bianco in cui è tratteggiato in nero un festone. I riquadri sono disegnati su lastre imitanti il marmo, alcune delle quali nel centro dei riquadri portano figure o decorazioni floreali o piccoli elementi decorativi. Trionfa sugli altri, nel reparto superiore di questa zona mediana, un quadretto di forma quadrata posto in mezzo alla parete, con una unica figura nel centro (figg. 17 e 18). È riunito ai due prossimi per mezzo di un festone di foglie verdi, e diviso da essi da due intercolunnii a fondo giallo, nei quali sono disegnati due rettangoli filettati da due linee, una bianca e una rossa. I due riquadri laterali al centrale sono a fondo rosso cupo segnato da linee rette alla base e curvilinee ai lati, e contornati in basso da una fascia nera con filetti in oro. Rispondono perfettamente tra loro e ha ciascuna un candelabro floreale con due racemi, su cui poggiano due pavoni. A destra e a sinistra di questi tre campi centrali seguono altri riquadri quadrati e rettangolari a fondo unito giallo e rosso-bruno: qualche elemento architettonico (colonne e membrature) e qualche elemento decorativo (maschere alate) ravvivano questi riquadri monocromi alterni di forma e di dimensioni, ragionati da una varietà di linee, di listelli, di incorniciature di differenti colori.

Sottostante a questa zona superiore della sezione mediana, e, sebbene separata da una listerella sottile, in intima connessione con essa, è il secondo ordine di riquadri che col primo forma la parte centrale della parete. L'impostatura è, in verità, la stessa: al piccolo quadretto con un'unica figura nel centro della decorazione, è sostituito un riquadro centrale, molto più ampio, nel mezzo del quale è un quadretto di forma quadrata con una scena mitologica.

Questo riquadro è diviso dai laterali per mezzo di una fascia dello stesso colore rosso cupo del riquadro centrale che è limitato da un listello bianco a tratti verdi e rossi e che racchiude una cornice formata da un colonnato a colonne isolate scanalate con architrave e cornicione di ordine ionico. Sulle testate sono due grifi. Il centro della cornice viene coperto da un quadretto figurato a fondo celeste.

Mancante per più di due terzi, non è agevole riconoscere il soggetto figurato: rimangono, del quadretto, le parti superiori di due figure, ambedue di prospetto

In una sembra riconoscersi una figura del ciclo dionisiaco; forse, in forme molto effeminate, Dioniso stesso giovine, interamente nudo con una clamide che cade dietro le spalle, il braccio sinistro piegato sulla nuca, il destro lungo il corpo e reggente nella mano un vasetto (?); forse anche, in tale atteggiamento, una Menade. Sotto questo riquadro con elementi architettonici, un altro imitante lastre di marmo, nel cui centro è una testina su fondo giallo. Nel riquadro successivo, sempre a imitazione marmorea, una figura di vecchio barbato; nello spazio sottostante, un altro riquadro perduto. Nel seguente, di nuovo membrature architettoniche

Fig. 17.

Ai lati di questo riquadro centrale (su cui converge, come per quello della zona superiore, tutta la decorazione) la parete è divisa in sezioni verticali di larghezza differente, per mezzo di colonne con capitello ionico e cornice a dentelli. Esse si corrispondono a destra e a sinistra del centro, ripetendo le stesse ripartizioni e le identiche figurazioni dei doppî riquadri da cui ciascuna è decorata. E cioè nel primo riquadro è dipinta la parte superiore di un porticato a colonne (scorcio di un angolo) con fregio e architrave, sul quale è poggiato un calice: da una delle colonne sporge un uccello. Sopra a questo portico lo scorcio di una piccola parte di un tetto su cui è figurato un animale felino (tigre?). (quattro colonne sormontate da un tetto); nell'ultimo, nel centro del riquadro, una figura di danzatrice.

Come mutano le figurazioni di questi riquadri, cambiano essi dall'uno all'altro per dimensioni (larghezza e altezza), per taglio, per inquadratura, per incorniciamento, senza che sia possibile afferrare quale concetto abbia guidato e a quale scopo abbia mirato il decoratore che non ha ottenuto se non un avvicendamento irragionevole e pesante e confusionistico di una serie di quadretti interessanti singolarmente presi. È, per certo, un concetto di voluta dissimmetria, non solo nella impostazione e nella varietà di misure dei riquadri, ma nella posizione stessa delle figure. Mentre la danzatrice

è posta nel centro del riquadro e poggia i piedi sul duplice listello che lo incornicia, la figura del vecchio barbato è posta nella parte alta del riquadro così da sorpassare con metà della testa l'incorniciatura interna di esso.

Questa asimmetria di tutte le parti componenti la decorazione, è un motivo noto nella pittura ostiense e corrisponde forse a quella voluta obliquità di taglio nei riquadri e nella impostazione delle linee, costante caratteristica dei dipinti di Ostia e che permane anche qui.

diviso mediante elementi architettonici dai due riquadri laterali animati da singole figure.

I tre riquadri centrali della parte superiore hanno ciascuno una figura: quella del quadretto nel mezzo della parete è una *Afrodite anadiomene* su fondo giallo che corrisponde alle figurine di divinità, Flora e Dionisio, anch'esse su fondo giallo, delle pareti laterali. Appeso in alto del quadretto un festone vegetale ricade con larga convessità sui due riquadri adiacenti di fondo rosso-cupo, le cui figure sono sfortunatamente perdute:

Fig. 18

Alla parete sinistra del tablino, ora descritta, doveva corrispondere la parete opposta la quale, dal poco rimasto, sembra ripetesse, con perfetta uniformità di ripartizioni e identità nelle figure dei vecchi e delle danzatrici, lo stesso disegno. Rimane ad attestarlo la parte superiore centrale della parete (fig. 17). Variano soltanto la figura e la scena dei singoli quadri centrali su cui converge la decorazione, che interessa sopra tutto per la presenza di queste figure isolate e per queste scene mitologiche che esaminerò a parte.

La parete di fondo del tablino, di dimensioni minori delle laterali, è fondamentalmente impostata nello stesso modo e su analoghi motivi delle rimanenti (tav. II *a*). Una zona superiore di cinque riquadri di varie dimensioni interrotti da membrature architettoniche, e una zona sottostante formata da un vasto riquadro centrale con quadretto a soggetto mitologico,

esse erano però non nel mezzo ma nel basso del quadro con quella dissimmetria di postura che s'è avvertita per la figura virile barbata rispetto a quella della danzatrice nella parete laterale. Completano la zona superiore due architetture a forma di [illegible] già descritte nell'ambulacro, e due riquadri, in uno dei quali si vede un portico in iscorcio in giallo con colonne, architrave, fregio e cornice: nell'intercolunnio centrale pende un oscillo.

Nella zona sottostante, il riquadro centrale è elevato sugli altri non più per mezzo di due colonne isolate, come nella parete laterale descritta, ma da una stretta sezione verticale formata dall'unione di elementi architettonici (tre colonne riproducenti l'aspetto interno di un peristilio) con riquadri a tinte policrome. Queste sezioni staccano i due quadri laterali con figure isolate, figura di danzatrice l'una, di uomo maturo l'altra, dal quadro centrale. Il quale è impostato nella

stessa maniera di quelli delle pareti laterali: incorniciato da un listello bianco a doppia filettatura che racchiude tratti di linea verdi e semicircoli rossi alternati riproduce anch'esso un'esedra sormontata nelle testate da due aquile, anzichè da due grifi, nel fondo della quale è un quadretto con tre figure: Giove, Giunone (?) e Ganimede. Di più, a ciascuno dei lati dell'esedra l'estremità prospettica di un portico, del quale la colonna d'angolo ionica, color carminio, è avvolta di rami e sormontata da un cornicione di ordine dorico con la cornice eccessivamente sporgente. Le due sezioni laterali di questo riquadro centrale sono riprodotte nei lati della grande porta d'accesso a questo tablino: cioè un solo ordine di riquadri incorniciati all'esterno da architetture. In ciascuno dei due quadri che rimangono sono rappresentate due giovani togati in atteggiamento statuario che corrispondono alle figure di uomini vecchi e maturi delle altre pareti. Si avverte quindi tra le varie pareti una certa rispondenza di motivi.

A parte le osservazioni stilistiche che possono trarsi dall'insieme di questa decorazione, non v'è dubbio che il maggiore interesse artistico-archeologico di tali dipinti sia dato dalle figure isolate e dalle scene centrali che sono in essi rappresentati: occorre quindi esaminarle separatamente. Le tre figure dei quadretti della zona mediana superiore, nel mezzo delle tre pareti, disegnate con sufficiente precisione e colorite con garbo, riproducono forse tutte modelli statuarii e pittorici noti; in ogni modo è data loro una individualità di tipo che permette di riconoscerle nel vasto campo delle divinità del mondo greco-romano.

Nella parete di fondo una Afrodite anadiomene interamente nuda, disegnata di profilo a destra, insiste sulla gamba sinistra. Per il movimento delle braccia per l'inclinazione verso destra e l'incurvatura in avanti della parte superiore, per la forte sinuosità dell'anca destra, per la mancanza di frontalità nel piano della figura, questa Afrodite risponde bene al tipo più in voga ai tempi romani e può avvicinarsi al modello offertoci dall'Afrodite Pringsheim. Si aggiunge così alle moltissime repliche statuarie un esemplare pittorico che dà nuova conferma alle conclusioni del prof. L. Mariani sui singoli gradi o stadii di sviluppo del tipo nelle varie e molteplici redazioni pervenuteci (1).

(1) L. Mariani, in *Bollettino d'arte*, 1914, VI, pag. 177–184.

Nella parete destra una figura di giovane nudo con lunghi capelli ricadenti in riccioli sul collo (fig. 18); il braccio destro alzato regge un grappolo d'uva; il sinistro, un po' discosto dal corpo, porta in mano, per i due cappii, una benda. Volge il corpo e la testa leggermente a sinistra, rigida la gamba destra, libera l'altra, in una positura che incurva con esagerata sinuosità la linea dell'anca. Una clamide color rosso-cupo, appesa sulla spalla sinistra, ricade dietro il dosso contornando le curve del corpo. Anche questo tipo, prescelto dall'artista a rappresentare Dioniso giovine, risponde, come quello di Afrodite, all'ideale dell'arte romana. Alla pensosa e sensuale espressione del viso leggermente inclinato a sinistra, incorniciato dai boccoli scendenti sul collo, quale è illustrata dalla bella testa delle Terme di Caracalla, dal Robert attribuita alla più recente scuola attica, s'accoppia la quasi totale nudità e la mollezza sinuosa delle forme del dio, caratteristiche sviluppate dall'arte ellenistica e preferite dalla romana.

Sulla terza parete, una figura muliebre, succinta il verde mantello a mezzo il corpo, sta di prospetto; e con le braccia distese lungo il corpo, il destro un poco allontanato, regge tra le mani spiegandolo, innanzi al grembo, un ramo vegetale, come una leggiera ghirlanda intrecciata di fiori e frutti.

Se sopra tutto da questo attributo s'esprime la identificazione di questa figura, non si saprebbe avvicinarla, anche esso mancasse, ad altro modello d'arte figurata che quello rappresentato dalle figure delle Horai. È quindi Flora, italica dea dei fiori, che completa la triade decorativa di questa sala. Troppo raro è il tipo artistico di questa divinità minore per discuterlo su questa figurazione pittorica. Ma anche da essa risulta chiara la sua derivazione dai modelli delle stagioni, primavera ed estate sopra tutto, e forse anche dalla personificazione di Chloris. La figura quale risulta qui, non ha alcun carattere personale e mostra la mancanza nell'arte romana di un tipo speciale per la divinità italica che noi conoscevamo da qualche rovescio di moneta della gens Clodia e Servilia.

Non a caso sembrano scelte, a ravvivare la decorazione di un tablino, queste tre divinità dell'Olimpo minore. Tutte ci riconducono (e più forse ricondussero, per quanto indòtti, gli antichi abitatori di questa casa) ad imagini e a pensieri di spensierata gaiezza e di giovinezza perenne. Questa triade, Venere Bacco e Flora

che nessun mitologo seppe collegare insieme per intricate che fossero le genealogie delle divinità componenti, per vaste e varie che fossero le fonti e le sedi del loro culto, è qui riunita dall'oscuro e indòtto decoratore di questa stanza forse non senza ragione ma certo per un legame che noi avvertiamo tutt'ora meglio e più vivacemente di ogni erudito riannodamento mitologico.

Annuncia Venere, con la perfetta bellezza del suo corpo in uno dei tipi artistici più noti, una eterna fonte di gioia e un perpetuo sorriso di giovinezza umana. Le corrisponde Flora, giovinezza e sorriso della natura, con in mano una fresca ghirlanda di fiori. Nè qui invecchia Bacco, molle efebo che rinnova l'oblio d'ogni male nella spensierata gaiezza d'un convito.

Da concetti analoghi sembra inspirata la scelta delle scene mitologiche rappresentate nel centro delle pareti.

Di una nulla rimane. Dell'altra, conservata per meno che un terzo, le parti superiori delle due figure rimaste, scolorite e imprecise però in ogni dettaglio, ci conducono forse al ciclo dionisiaco. Dioniso stesso giovane sembra infatti figurato in una di esse, di prospetto, stante, col braccio sinistro piegato dietro la nuca, il destro un poco discosto dal corpo con un oggetto in mano di forma campanulata, purtroppo non identificabile. Accanto è una donna interamente vestita, di prospetto, la cui azione non può precisarsi.

Più chiaro è il soggetto del terzo quadro nella parete di fondo.

Tre figure (e forse a tre sole figure erano limitate anche le scene degli altri quadri, a giudicare dalle dimensioni e da ciò che è rimasto dell'altro) di facile identificazione animano il quadro (tav. II *a*).

Seduto di profilo a sinistra sopra un trono munito di suppedaneo, sta Giove con un manto di color rosso-cupo, deposto il fascio dei fulmini al suo lato destro. Accarezza con la mano destra la guancia del giovane Ganimede ritto innanzi a lui, nudo nella parte anteriore del corpo, coperto il capo di un pileo e il dosso di una lunga clamide di color rosso-bruno. È fermo sul piede destro e incrocia sul petto le braccia. Della figura di Giove rimane la metà sinistra del corpo (la testa manca) da cui non s'esprimerebbe neppure il gesto se non rimanesse ad attestarlo la mano posata sulla guancia dell'efebo. Una figura di donna seduta quasi di prospetto dietro le spalle di Ganimede, in fondo al quadro e un poco più in alto di Giove, assiste impassibile alla scena. Veste di verde, e un mantello di color violaceo ricade in pieghe abbondanti sul grembo e sulle ginocchia. L'espressione del volto per questa figura e per Ganimede sono irriconoscibili. Si penserebbe ad Afrodite assertrice d'ogni diritto d'amore, e che potrebbe qui essere compiacente spettatrice delle manifestazioni d'affetto del dio degli dèi per il coppiere fanciullo. Ma i tratti della figura ricordano piuttosto Hera in atteggiamento quasi ieratico, non affatto partecipe della amorevole affettuosità che piega ad una carezza la mano possente del supremo reggitore del mondo. Nè, per analoghe ragioni, mi pare si possa pensare ad Hebe troppo formosa fanciulla se pur le convenga il volto accigliato per il favore che il nuovo fanciullo le strappa in sua stessa presenza.

Comunque si individui questa terza figura, è nuova e di vivo interesse la scena.

I monumenti, in cui Zeus viene associato con Ganimede, sono infatti estremamente rari, e da antiche fonti uno solo ce ne è ricordato, il gruppo di Aristokles (Paus. V, 24, 5) (1). Ma, sopra tutto, sembrò dovere escludere dalla cerchia delle figurazioni mitologiche una associazione di Zeus e Ganimede che illustrasse i rapporti di tenera affettuosità tra il dio e il suo coppiere, diffusamente noti invece per commenti letterari. La sola figurazione, che s'avvicinasse ad illustrare tale concetto, ci era data dal dipinto del vaso di Pelope di S. Agata (Napoli), in cui Zeus seduto, coronato, ha innanzi a sè un giovane interamente nudo, anch'esso con una corona tra i corti capelli, il quale distende il braccio destro verso Zeus in atto di intimità: nella sinistra ha un cerchio. Dietro Ganimede è veduta Afrodite (2).

Ma l'Overbeck (I, p. 543) non esitava a scrivere che « Diejenigen Bildwerke welche Zeus und Ganymedes in einem zärtlichen Verhältnis darstellender darzustellen scheinen sind entweder als unecht erwiesen oder als modern verdächtig oder sie sind anders richtig erklärt » (3). Sicchè era relegata tra le ipotesi fantastiche e inaccettabili quella del Venuti che in un dipinto di Ercolano vide « una figura di Giove che abbraccia

(1) Cfr. *Mon. Inst.* II, tav. [illegible]; Bull., V, 49; Annali 1853, p. 196.

(2) Reinach, *Rép. d. vases peints*, I, 97; Roscher *Lex.* s. v., 1600.

(3) Le stesse parole sono ripetute nel Roscher, s. v., p. 1604.

Ganimede » (*Descrizione d'Ercolano*, p. 117). Tale ed erronea quindi la ritenne lo Helbig che (*Wandgemälde*, n. 158), non trovando in monumenti antichi nessuna simile composizione, propose di identificare per Marsyas e Olympos.

Per il dipinto ostiense oggi scoperto, bisogna ridare alla indotta sagacità del Venuti ciò che le aveva tolto la critica erudita dell'Overbeck e dello Helbig. Si può esser certi che il Venuti abbia veduto bene e abbia interpretato giustamente. Se qui Zeus non abbraccia Ganimede, lo accarezza con molta dolcezza: meglio questo atto sarebbe attestato se, oltre la mano del dio aperta sopra la spalla del giovine, rimanesse l'espressione che doveva accompagnare il gesto. Del resto, in un piccolo frammento di un rozzo e tardo rilievo non ultimato, si trova la stessa situazione ma capovolta ed espressa con una nota di più intensa affettuosità: Ganimede, ritto innanzi a Zeus, gli cinge il collo con ambo le braccia (Reinach, *Rép. d. reliefs*, II, 63).

Le due aquile, posate sopra le testate dell'esedra entro cui s'apre il piccolo quadro, sono complementi alla scena che v'è figurata.

La decorazione della sala viene completata da due gruppi di figure isolate che si corrispondono negli estremi riquadri di ciascuna parete: figure di danzatrici le une, di giovini imberbi e di vecchi barbati le altre.

Le quattro danzatrici — tre sulle pareti laterali, una nella parete di fondo — ripetono tutte lo stesso atteggiamento di danza; solo mutando la posizione delle braccia, a quanto mostrano le uniche due figure conservate (tav. II*b* e 16).

Di profilo a destra, in una lunga veste trasparente di color celeste che scende fino alla caviglia, con ricco movimento di pieghe, procedono a passo di danza con la punta del piede destro appena posto a terra, libero l'altro. In una, aderiscono al corpo le braccia piegate; nell'altra sono distese in avanti, segnando con uno strumento musicale (non conservato) il ritmo della danza. Fedeli sorelle di innumerevoli note figure, sono però dipinte con spirito e con garbo che attesta la famigliarità di questo tipo in ogni decoratore.

Più interessanti (se non stilisticamente, certo archeologicamente) sono le figure virili, di cui quattro tra le sette originarie ci sono pervenute.

Sono tutte poste fuori centro e fuori asse del riquadro che occupano: una sorpassa, perfino, con parte del capo la doppia filettatura che incornicia il riquadro stesso. Sono tutte in atteggiamento statuario e poste sopra una base rettangolare di marmo.

Sta di prospetto un vecchio dai capelli lunghetti, con ampia barba bianca e baffi cadenti; il braccio destro è disteso lungo il corpo, e sul sinistro, piegato sul petto, pende l'ultimo lembo dell'ampio mantello bianco che fascia il corpo robusto lasciandone scoperta la parte superiore e nude le braccia. Nessun gesto muove la figura che ricorda un tipo di Esculapio.

Di età matura è l'altra figura posta di tre quarti a destra, con corta barba e corti capelli, avvolto in una toga bianca un poco più corta di quella del vecchio, che lascia anch'essa nudi il petto e le braccia e ricade sul braccio sinistro: il destro è qui proteso in avanti.

Giovani, imberbi, in identico atteggiamento e pressochè simili nei tratti del volto mancante di ogni individualità, sono le due figure che corrispondono nei riquadri a destra e a sinistra della porta d'ingresso del tablino e ne formano l'unica decorazione. Uno di profilo a destra, l'altro a sinistra, ambedue hanno cinti i capelli da una corona d'alloro e sono avvolti in una toga che ricade dietro la spalla, lasciando l'altra scoperta, nudo e libero il braccio proteso in avanti nel consueto gesto oratorio.

Nel riquadro superiore a queste figure un ramo di palma, che sopra la figura del vecchio sembra mutarsi in una foglia acquatica accartocciata, non pare abbia connessione con le figurazioni stesse. Le quali tutte presentano un interesse più notevole in quanto sono riprodotte in una decorazione che non a caso sembra aver scelto i suoi motivi, così nelle divinità come nelle scene mitologiche raffigurate. Ma sfugge certo a noi il significato dell'associazione tra quelle e queste figure che s'alternano con uniforme vicenda alle figure delle danzatrici. Non ci può essere altro legame e altra ragione se non puramente decorativa, anche se sembri strano che, tra i molteplici motivi che doveva contenere il taccuino di ogni più modesto decoratore, proprio questo si sia scelto in contrasto quasi stridente con gli altri, per la decorazione di una casa la quale non pare possa essere stata mai albergo di muse e ricettacolo di filosofi.

Chè, infatti, imagini di poeti e filosofi sembrano essere tali figure, differenziate dalla età tarda o matura gli uni, dalla prima giovinezza gli altri. Non certo co-

munni nelle pitture campane, qualche volta però sono apparse con significato ornamentale figure di poeti, ma seduti in *cathedra* con volumi svolti sulle ginocchia, coronati d'alloro, nudi il petto, accompagnati da muse (1).

Ai personaggi togati del dipinto ostiense manca invece ogni attributo di determinazione (« video barbam et pallium sed non video philosophum »), e si è quindi perfino incerti se la differenza di età loro data non sia una semplice variante ornamentale anzichè una fondamentale nota individualistica. La quale, limitata a contrassegnare con caratteri esteriori la giovinezza, la maturità, la vecchiaia dell'uomo, bisognerebbe invece interpretare come unico contrassegno di una diversità di attitudini mentali, siano lirici drammatici o tragici, siano filosofi e poeti queste figure. Si è quindi in dubbio se attribuire al decoratore un così banale semplicismo che tradurrebbe una specifica *forma mentis* in una generica *forma corporis*, o se dare piuttosto a figurazioni siffatte un puro e semplice valore ornamentale quale hanno alcune figure isolate, virili e muliebri, che vediamo in altri dipinti ostiensi.

In ogni modo, anche se il decoratore pensò a poeti e a filosofi, la quasi perfetta corrispondenza di atteggiamenti e di tratti che si riscontra tra le due figure di giovani imberbi (e si può esser certi si ripetesse per l'uomo maturo e per il vecchio nelle tre figure mancanti) non consente di vedere in esse dei ritratti, sia pure vagamente accennati. Non si osa pronunciare alcun nome su queste figure; e se una secolare affannosa e vana ricerca induce a formulare il nome di Virgilio ogni volta che un'imagine di poeta torni alla luce, il desiderio di ritrovarla non riesce qui a vincere il freno scientifico di una seria identificazione.

Non soltanto perchè nessuno di questi due giovani imberbi ricorda la fisonomia di Virgilio quale ci mostra — e, sembra, con sufficiente fedeltà iconografica — il mosaico di Sussa (2); ma perchè in entrambi troppo sono assenti i tratti individuali del poeta mantovano nella statura, nel colorito, nell'aspetto, nel volto nè ossuto nè emaciato, e troppo simili sono tra loro le due figure perchè sia possibile individuare l'una e lasciare anonima l'altra. L'assenza di ogni attributo, la banalità del gesto oratorio, l'impressione dei tratti fisonomici, tolgono ogni valore iconografico alla figura che sta a Virgilio quanto il tipo del *clarissimus* adottato nei codici miniati (tavola III *a*).

* * *

Riassumere in un giudizio sintetico le caratteristiche generali della pittura di questo casamento dopo l'esame analitico che se n'è fatto, non è agevole cosa. Ma inducono a tentarlo dei fatti di indiscutibile importanza che per la prima volta ci si presentano a Ostia: la presenza di una decorazione di tre case di un unico isolato, costruite e affrescate contemporaneamente e certo da uno stesso decoratore; la possibilità di assegnare i dipinti alla fine del secondo secolo o, al più tardi, al principio del terzo.

Quando il piano-terra dell'intero isolato restò disabitato (e ciò dovette accadere verso la fine del terzo secolo), i dipinti murali dei tre appartamenti erano ricoperti di una scialbatura di calce e paretonio la quale aveva ricevuto una coloritura ad affresco come risulta dal tablino della casa di Bacco fanciullo. Questo sovradipinto non fu forse necessario in tutti gli ambienti: non lo ebbero quelli con affreschi ancora ben conservati, come il tablino della casa di Ganimede su cui nessuna traccia almeno evidente di scialbatura fu osservata, nè gli ambienti di minor conto, in cui si lasciarono più o meno rovinati e scoloriti i dipinti preesistenti. In ogni modo questa tecnica semplificata di decorazione murale, di cui s'è già parlato, non introdusse un nuovo stile: le pareti furono decorate con grandi riquadri a scene e figure mitologiche quali noi vediamo nella pittura precedente della stessa casa.

È quindi su questa, meglio conservata ed semplificata, che si deve portare l'esame e il giudizio.

Sembra anzitutto probabile che le pitture descritte non risalgano all'epoca della consegna del casamento per parte dell'appaltatore al proprietario costruttore, cioè alla prima metà del secondo secolo d. Cr. Impedisce di crederlo l'eccessiva durata che avrebbero avuto questi dipinti — più di un secolo — e anche più il fatto che gran parte di essi, nelle due case isolate, sono applicati e rivestono quelle modifiche apportate alla pianta degli appartamenti, in una prima successiva trasformazione

(1) *Antichità di Ercolano*, Nap. 1760, II, tav. 30; *Museo Borbonico*, XI, tav. V e XXXII; Helbig, *Wandgemälde*, nn. 1453, 1523 (cfr. p. 422).

(2) *Mélanges d'arch. e d'hist. de l'École fr.* 1912, pp. 385-395; cfr., per l'identificazione data da L. Martin, la risposta di D. Comparetti in *Atene e Roma*, marzo 1914, pp. 65-94.

di essi. Il primo intonaco sarebbe quindi perduto: restano ad attestarne la presenza traccie numerose nella casa di Ganimede in cui si vedono gli avanzi della grossa arricciatura di calce e sabbia che reggeva il dipinto originario.

Quanto tempo sia corso dal primo al secondo intonaco, non possiamo stabilire con sicurezza; contemporaneo alle modifiche apportate agli appartamenti e rispondente a criterii di migliore impiego e non di immiserimento degli ambienti, questo secondo intonaco rivela anche per la sua tecnica un'epoca ancor buona. D'altra, parte poichè esso non visse quanto la casa, mafu seguìto da una terza sovrapposizione che risponde non a mutamenti di gusto ma piuttosto a necessità di sostituire il dipinto già rovinato, si deve essere prossimi al vero mettendo i descritti dipinti tra la fine del secondo e il principio del terzo secolo.

La prima impressione che si riceve dalla contemporanea osservazione dei dipinti dei tre appartamenti contigui è la identità della impostazione di questa arte decorativa, guidata però da criterii generici a noi ignoti. Di fronte a queste pitture non ci sovviene infatti alcun ricordo preciso nè dei singoli stili pompeiani nè di affreschi conosciuti: il raffronto vaga incerto tra l'uno e l'altro stile, senza riuscire a cogliere e a determinare un punto di contatto e senza peraltro poter escludere tra questi ogni simiglianza. Si ha, in sostanza, la sensazione che esista nella nostra cultura una notevole lacuna tra ciò che ci ha appreso la pittura antica sugli esemplari pompeiani e ciò che ci rivelano gli esemplari ostiensi. Sentiamo che ci manca quell'anello di contatto che, spezzatosi nelle molte bizzarrie del quarto stile pompeiano, non si riesce a rinsaldare in un'unica catena con questo stile ostiense.

Se ciò non fosse, se si potesse cioè esser certi che la pittura murale pompeiana compie nel campo stesso che ce l'ha rivelata tutta l'evoluzione di cui erano suscettibili forme figure e motivi che la informavano (e così sembra infatti), il giudizio su questi dipinti ostiensi non potrebbe essere che uno: la mancanza di uno stile nuovo, inteso come una creazione decorativa originale.

Tale è forse la più attendibile conclusione.

Due differenti maniere, che sembrano rispondere a due distinti concetti generici, osserviamo nella decorazione parietale ostiense.

Per gli ambienti di minore importanza si usa un genere di pittura impostata sopra un unico motivo: un fondo a colore unito ripartito in sezioni verticali mediante leggere architetture a forma di mobili, riunite fra loro da festoncini a piccole foglioline. Isolati in questi campi vuoti e monocromi, dei piccoli elementi decorativi — quadretti paesistici, testine e maschere e, sovra tutto, volatili e pesci — completano la decorazione.

Usata nelle stanze di una stessa casa e nelle varie case ostiensi fino ad oggi scoperte, essa costituisce un *tipo* a sè, mantenutosi, a quanto possiamo giudicare, per due secoli come motivo fondamentale della più spiccia rozza ed economica decorazione murale ostiense. Le varietà sotto cui essa si ci presenta consistono in una alternata combinazione del colore di fondo col colore delle figurazioni rappresentate, entro una gamma coloristica composta di bianco, rosso, giallo: il verde è usato soltanto in ombrature, come colore di complemento e mai come tono di fondo.

Sembra accompagnarsi a questo tipo un notevole sviluppo di quei quadretti paesistici già noti nella pittura murale antica (1) ma che qui sono ridotti nelle misure e alterati nella rappresentazione. Quadrati o rettangolari, incorniciati da un semplice listello unicolore, quasi sempre a fondo verde, essi dànno da lontano l'illusione di un paesaggio, impreciso e senza caratteri specifici, ottenuto con macchie di colore piuttosto che con un disegno d'insieme. Appena sbozzati e quindi rapidamente eseguiti, si direbbero i primi prodotti di una pittura impressionistica: Non si può infatti considerare casuale e logicamente conseguente alla rozzezza generica della pittura da cui escono, l'effetto che essi producono: la diversità delle loro riquadrature, e la varietà dell'illusione paesistica che essi dànno, rispondono certo a criterî internazionali che si fondano sulla constatazione (avvenuta già quindi in antico) del movimento dei colori come fattore di disegno. Si accorda a questo genere di pittura una caratteristica nuova: la *obliquità* delle linee, sia isolatamente prese sia come elementi di incorniciatura, di inquadratura parziale e totale delle pareti. Sembra praticata volutamente, sebbene non sia possibile capire quale effetto si sia inteso raggiungere con questa obliquità di linee messa a servizio di una ignota e inafferrabile legge prospettica o, almeno, di una inspiegabile bizzarria di gusto.

---

(1) M. Rostowzew, *Hellenistich-Roemische Architekturlandschaft*, in *Roem. Mitth.*, 1911, p. 145 sgg.

I caratteri di questo genere di decorazione secondaria non sono tali da poter costituire uno *stile*. Gli elementi che la compongono (e cioè: taglio delle pareti in sezioni verticali per mezzo di architetture a forma di mobili, gamma coloristica, presenza di quadretti paesistici e di piccoli motivi decorativi) si ritrovano come elementi staccati, nelle forme, meno complesse, del quarto stile pompeiano, aggiuntavi una più o meno forte asimmetria nella loro fusione e combinazione. Si può quindi conchiudere che c'è nella pittura ostiense una decorazione caratterizzata dalla presenza di elementi secondarii del quarto stile pompeiano, riuniti e fusi senza veri concetti stilistici a costituire un tipo a sè, usato esclusivamente e uniformemente in ambienti di secondaria importanza. La scarsità degli esemplari di pittura decorativa post-pompeiana non ci consente di stabilire in quale misura sia stato usato questo tipo di decorazione che Ostia rivela di uso generale. Non può peraltro ammettersi che esso sia limitato alla cerchia ostiense, per ragioni generiche anzitutto, e perchè esso mostra spiccate analogie col tipo di decorazione usato ad esempio in alcune parti della *domus aurea* di Nerone in cui si riscontrano tutti gli elementi costitutivi del tipo, compresa anche l'obliquità delle linee, sebbene in misura minore che in Ostia [1]. Se tale decorazione non può essere considerata forse come uno *stile* a sè, in quanto essa non compone e fonde insieme un nuovo organismo decorativo, costituisce però certo un *tipo* che potrebbe chiamarsi *a latere* degli stili pompeiani, sia per l'adattamento generico che se ne fa come decorazione casalinga e di secondaria importanza, sia perchè essa nasce dalla mescolanza di elementi accessorii del quarto stile dando loro un ufficio decorativo speciale.

Questa scomposizione di alcuni elementi proprii degli stili pompeiani per riunirli nuovamente insieme a formare un nuovo tipo di decorazione, è la base da cui parte anche la pittura migliore e più ricca delle pareti ostiensi. Infatti, esaminando sia complessivamente sia partitamente gli affreschi delle migliori stanze delle case ostiensi fino ad oggi scoperte, si trovano composti in un tipo fondamentale unico elementi del secondo, terzo e quarto stile pompeiano.

L'esemplare più chiaramente esplicativo di questo genere di pittura è il tablino della casa di Giove e Ganimede che si può dire riassuma in sè tutte le caratteristiche della migliore decorazione ostiense.

Nessuno degli stili decorativi vi si ritrova nella sua integrità o nelle varietà normali di ciascuno di essi; tutti invece vi si riflettono, concorrendo con qualche loro particolare elemento a formare un nuovo tipo. L'analisi di questa decorazione ci rivela infatti questi caratteri fondamentali: divisione delle pareti in sezioni orizzontali sovrapposte; impostazione degli elementi decorativi su riquadri imitanti lastre di marmo; apertura della parete su sfondi animati da architetture [illegible]; presenza di un quadro a soggetto mitologico nel centro delle pareti; animazione dei riquadri per mezzo di figure in atteggiamento statuario o movimentato e per mezzo di piccoli elementi decorativi (maschere, teste alate, [illegible], delfini ecc.); una intensa, fastosa colorazione e una più o meno forte asimmetria nel taglio e nella incorniciatura dei riquadri, nella posizione delle figure, nella distribuzione delle architetture ecc. completano tale decorazione.

Se dunque la complicazione dei motivi, il numero delle figure e la fastosità dei colori ci riportano al quarto stile, l'imitazione di lastre di marmo nei riquadri, la realtà delle singole architetture, ci richiamano al secondo e al terzo stile: nella impostazione sta appunto la novità di questo tipo di pittura ostiense in cui invano si ricerca una logicità e una organicità di sviluppo e d'insieme. Dal complesso della decorazione del grande tablino, così vasta e ricca da darci una completa visione di tutti i motivi a disposizione del decoratore, si trae la convinzione che questi non avesse in mente un modello ben definito e prestabilito e che anzi la decorazione stessa non si svolga secondo chiari concetti stilistici ma proceda a tentoni nella combinazione di alcuni elementi tradizionali senza riuscire a ricavarne un nuovo organismo decorativo. Lo stesso fenomeno, che s'è avvertito per la decorazione ostiense minore si ripete per la decorazione di maggiore importanza. Mentre però in quella concorrono a formare un nuovo tipo, elementi sopra tutto del quarto stile, in questa, da tutti gli stili si prende qualche motivo.

Il risultato di queste combinazioni non è felice nè nell'uno nè nell'altro caso: la pittura decorativa non può dirsi che faccia con ciò alcun passo avanti. Non si può in-

---

(1) *Jahrb. d. Inst.* 1913, p. 190, fig. 36; p. 200, fig. 48 e tav. 17 *b* (Weege). Tale corrispondenza era stata già riscontrata dal Fornari in *Studi romani*, I, 1913, p. 300, ma fuggevolmente. Si può invece constatare una quasi identità tra l'una e l'altra decorazione: sicchè non soltanto l'impostazione, come riteneva il Fornari ma i motivi stessi di essa si corrispondono e si ripetono.

fatti parlare di un quinto stile quando nessun concetto stilistico s'avverte nella fusione e contaminazione degli altri stili che costituisce la sola novità di questa pittura. Il più grave difetto di essa, e che le impedisce sia un ulteriore sviluppo sia una maggiore semplicità, è la mancanza di un taglio architettonico ben definito, col quale la parete, divisa in sezioni e suddivisa in riquadri, avrebbe acquistato quel necessario movimento di piani che serve a dare luci ombre sfondi alla intera decorazione. Questo difetto è accentuato dalla mancanza di architetture come elementi di ripartizione dei varii piani. Perfino il quadro centrale, su cui si avverte l'intenzione di far convergere lo sguardo, non è presentato, come nel secondo e nel quarto stile, entro una cornice di elementi architettonici, ma piuttosto nel modo proprio del terzo stile. Senonchè, mentre in questo la semplicità delle parti collaterali al riquadro centrale ottiene l'effetto voluto, nella decorazione ostiense tale effetto è malamente raggiunto coll'ingrandire le dimensioni del campo mediano sugli altri. In nessuno stile le architetture sono tanto private della loro funzione normale quanto lo sono in questo tipo ostiense; giacchè anche nel quarto, pur raggiungendo inverosimili e bizzarre irrealità, hanno un ufficio decorativo spiccato. Quei pochi elementi architettonici, che sono ristretti a piccoli e a singoli riquadri, servono a riempirli e ad animarli, acquistando lo stesso significato di figurine o motivi ornamentali, mentre potrebbero servire essi stessi a ripartire, avanzare, arretrare le varie parti della decorazione. La quale, impostata essenzialmente sopra il solo motivo di campi monocromi a imitazione di lastre di marmo, sagomate in rettangoli e quadrati (in forme quindi geometriche e non architettoniche) non può non produrre un senso di monotonia e di pesantezza che nè le figure nè i singoli motivi ornamentali riescono a vincere.

Tanto più che, a diminuire la monotomia di questi campi colorati, non si fa uso qui nè di una saggia distribuzione di colore, nè di una precisa riquadratura a mezzo di linee e listelli incisi o di treccie, ovoli, meandri, denticoli posti in rilievo mediante i colori, come avviene nel così detto stile a incrostazione che fu diffuso e raggiunse, anche fuor di Pompei, ottimi effetti decorativi pur mantenendosi nei limiti della sua semplicità originaria. E se vi fu, non fu certo espressa, in questo tipo di decorazione ostiense, la tendenza di rimpiazzare il rilievo con effetti pittorici imitanti il rilievo, tendenza che s'avverte sempre negli stili pompeiani (1).

C'è qui fastosità ma non ricchezza decorativa, abbondanza ma non varietà di concetti, policromia ma non sapiente distribuzione di colore. È una pittura che, pur derivando i singoli motivi da stili organici, li ha associati in un illogico e disorganico insieme.

Ora, questa decorazione come nasce, quale evoluzione consente e quale importanza ha nella pittura murale post-pompeiana?

Gli esemplari ostiensi oggi permettono di formulare ipotesi più convincenti di quanto finora si fosse potuto.

Se questa decorazione ha uno scarso valore e uno scarso interesse artistico, ha per contro una notevole importanza per tracciare la storia della pittura decorativa post-pompeiana, sulla cui genesi e sulla cui evoluzione gli esemplari ostiensi oggi scoperti dànno maggior luce di quanto non ne abbiano dato fin'ora. Ed è lecito desumere criterii generici dalla pittura ostiense la quale non può essere un prodotto locale o anormale della decorazione post-pompeiana. La sua genesi a me par chiara: la disorganicità d'insieme che vi si avverte sembra essere la conseguenza naturale della evoluzione del quarto stile pompeiano il quale, togliendo ogni rigidità formale alle impostazioni delle pareti e lasciando libertà ad ogni bizzarria nella fusione dei colori, nella molteplicità di motivi, nella movenza delle figure, nella sovraccarica fastosità dell'insieme, disabitua dalla organicità della decorazione. Per contro, avendo il quarto stile svolto soprattutto il motivo delle architetture, queste non poterono trovare un ulteriore sviluppo: e si abbandonarono come motivo fondamentale di decorazione, riadottandole come semplici elementi ornamentali senza irrealità e bizzarrie.

Era pertanto necessario di sostituire il motivo delle architetture con un altro motivo-base per l'impostazione dell'intera decorazione: e fu adottato quello della imitazione delle lastre marmoree senza rilievo, animandole con elementi ornamentali di varie specie. Con questo sistema si sostituisce alla superficie movimentata del muro una monotona superficie liscia, in cui tutta la decorazione si presenta in uno stesso piano e in una stessa luce; anche le

(1) Wiegand, *Priene*, pag. 313 sgg.; M. Bulard, *Peintures murales de Délos*, in *Mon. Piot*, XIV (1908). Cfr. anche Mau, *Wandschirm und Bildtraeger*, in *Roem. Mitth.* (1902) XVII, p. 179 sgg. e Petersen, *Roem. Mitth.* XVIII (1903), p. 89.

architetture non servono più ad avanzare o ad arretrare il muro, ad aprirlo in prospettive e su paesaggi, tagliando ma non separando gli stessi riquadri che dietro di esse continuano la loro forma e la loro colorazione. Di più, manca ogni chiara partizione del muro in sezioni verticali e orizzontali.

Cosicchè può dirsi che questo nuovo tipo di decorazione abbia tratto da ogni stile i motivi peggiori e non suscettibili di sviluppo: la disorganicità dell'insieme dal quarto, il tono freddo e schematico delle pareti dal terzo; dal primo e dal secondo incipiente, la riproduzione delle riquadrature geometriche. Tra tutti riesce il più sovraccarico e farraginoso, il più pesante e stucchevole.

Questo *tipo a riquadrature* (sotto tale nome potrebbe designarsi tale specie di decorazione ostiense maggiore) prova non solo che la pittura pompeiana compie una organica e compiuta evoluzione nei quattro stili in cui ci si presenta, ma altresì che, dopo essa, l'arte decorativa ritorna a forme passate producendo tre specie di decorazione.

La prima forma, che s'era osservata già ad esempio nelle pitture della cappella greca del cimitero di Priscilla, in quelle di villa Negroni, nell'*excubitorium* della VII coorte dei Vigili e nei dipinti ostiensi riprodotti dal Fornari, si basa sul ritorno di un singolo stile (sopra tutti il secondo e il terzo) che, per quanto alterato con elementi proprii agli altri, conserva le sue caratteristiche fondamentali, introducendo una più o meno forte obliquità nelle linee.

La seconda forma è quella usata nella decorazione di minore importanza, caratterizzata da un fondo unicolore animato da piccoli quadretti paesistici e sezionato da semplici architetture a guisa di mobili con forte asimmetria delle singole parti.

La terza forma, che è forse l'ultima, risulta dalla combinazione disorganica di tutti gli stili, prendendo a base del sistema decorativo un tipo a riquadrature senza rilievo, dominato in ogni sua parte dalla obliquità delle linee e da un più intenso ma male inteso gioco di colori.

Le tre forme sono praticate contemporaneamente, e la loro scelta sembra dipendere da concetti di maggiore o minore signorilità degli ambienti a cui vengono destinate. Si può anzi dire che la terza forma rappresenta in questa pittura ciò che il quarto stile rappresenta nella pittura pompeiana: il tipo che dava maggior senso di ricchezza, di sontuosità e di novità e che doveva essere quindi preferito da gente di gusto non ancor troppo fine e, a questo tempo, non più educato.

Noi troviamo queste forme di decorazione in numerosissimi del secondo e terzo secolo; e poichè da un lato la nuova decorazione sembra il prodotto normale della evoluzione della pittura pompeiana, e dall'altro non può vedersi in essa la possibilità di ulteriori sviluppi, eccetto quelli incontrati, sembra ovvio di presumere che la pittura decorativa post-pompeiana non possa annoverare altre forme all'infuori di quante in rivela Ostia. Allo stato presente delle nostre conoscenze, non si potrebbe neppur dire che quest'arte decorativa ostiense rappresenti uno stato di transizione tra due stili meglio determinati. Se anche, essa, nello svolgimento delle sue varie forme abbia preparato uno stile organico che rimane del resto a noi ignoto, pare attendibile di ritenere che essa sorga soltanto dalla pittura pompeiana che immediatamente la precede e non da altra decorazione, e che almeno per due secoli nessun stile veramente nuovo e organico abbia rinvigorito l'arte decorativa romana.

Si ritorna invece ad uno sviluppo speciale di ogni singolo stile mediante la conoscenza degli altri fino a confondere in un tipo unico le caratteristiche normali e le anormali trasformazioni dei differenti stili.

La decadenza di Ostia e la sua crisi edilizia.

Le osservazioni fatte sulle nuove descritte meritano una disamina e una trattazione speciale, giacchè per la prima volta ci avviene di trovarci innanzi a fenomeni chiaramente illustrativi del più oscuro periodo della storia di Ostia: la sua decadenza. I dati di fatto scaturiti dallo scavo dell'isola sono i seguenti:

a) notevole abbondanza di terre sinite e di fabbricini e assenza quasi completa di materiale laterizio nello sterro praticato tra le rovine;

b) abbondante scarico di vasellame fittile ordinario e di miseri rifiuti di alimentazione, deposto lungo la linea delle taberne sulla via dei balconi tanto contemporaneo quanto sottostante ai frammenti di muratura caduti dalla casa di Diana (fig. 10);

c) tracce di una vita tarda evidenti all'altezza del primo piano dei fabbricati quando il piano-terra era già abbandonato e interrato (figg. 5-6).

Esamino ciascuno di questi fatti partitamente.

L'interramento di Ostia accompagna la varia elevazione delle rovine, colla sopraelevazione dal piano di campagna di quelle soltanto che superano gli otto metri di altezza, come il gruppo degli edifici del Foro, il teatro, il tempio e la così detta Porta Marina. Distrutta non violentemente, ma lentamente abbandonata, dimenticare la stretta comunanza di vita che Ostia ebbe con Roma, così che certo i fenomeni della sua decadenza, derivante da quella della capitale, potrebbero riprodurci i fatti generali connessi al decadere di Roma.

La mancanza di materiale laterizio è un fatto anormale nella rovina della città. Distrutta, non violentemente, ma lentamente abbandonata. Ostia dovrebbe

Fig. 19.

la varietà e l'altezza del suo interramento provengono da un fenomeno della sua vita e da un fattore della sua morte: l'altezza dei suoi edifici, cioè la caratteristica fondamentale della sua edilizia; l'incuria e la diminuzione della sua cittadinanza, cioè la caratteristica della sua decadenza.

L'illustrazione di ciascuno di questi fenomeni, chiaramente connessi con la decadenza di Ostia, può contribuire all'indagine dei fattori storico-economici che li produssero: e per quanto incerti possano esserne i risultati, è opportuno di organare queste ed altre osservazioni, fatte negli ultimi anni di scavo, in un unico quadro ricercandone la sua propria cornice storica. Non bisogna conservarci i suoi edificî nello stato originario della loro rovina, cioè secondo la loro maggiore o minore linea di resistenza rappresentante l'altezza raggiunta dal loro crollo naturale. Di più, dovrebbe darci il materiale caduto in una proporzione pressochè costante di un terzo di laterizi e di due terzi di sfabbricini e terra vegetale, prodotti dalla naturale scomposizione della muratura e dalla secolare azione degli agenti atmosferici. Infatti l'interramento della città intera (il quale oscilla, a seconda della planimetria e della altimetria originaria, da un minimo di tre a un massimo di sette metri), è costituito per più di due terzi da materiale di fabbrica caduto e per un'infima parte da uno strato di *humus*:

nessuna traccia v'è di detriti fluviali perchè dovette essere sempre scarsa l'azione delle acque del Tevere nel recinto della città antica, non avendo esse certo mai potuto invaderla neppure nelle massime piene.

Ad alterare le condizioni normali della rovina di Ostia, due soli fatti possono essere intervenuti: la ricerca di materiali costruttivi nell'epoca posteriore al suo abbandono, e la demolizione intenzionale o forzata di alcuni suoi fabbricati quando la città era ancora in vita.

Scarsa deve essere stata l'esportazione o, meglio, l'uso del materiale laterizio nell'età di mezzo. Il castello dei Della Rovere e il borgo stesso che vi si formò intorno, è assai dubbio siano stati edificati con mattoni di scavo; eccetto per i restauri fatti alla rocca e al casone del sale sotto Pio IX, la mancanza stessa di costruzioni fino ai giorni nostri intorno all'area di Ostia antica indica che ben limitata dovette essere la messa in opera di materiale antico. Poco ne richiese, anche se fu adoperato, la edificazione della Gregoriopoli debba o no esser posto questo oscuro borgo tra le stesse rovine ostiensi. La ricca veste marmorea della città ben più attrasse della sua cortina laterizia; onde, dall'ottavo al decimonono secolo, potrebbe attribuirsi ad ogni predatore, invertendola, la nota espressione di Augusto: « marmoream accepi, latericiam reliqui ».

Tanto è vero che, pur essendosi usata più volte la mazza a infrangere marmi per ricavarne calce, nessuno degli imponenti ruderi in ottimi laterizii, che sporgono tutt'ora dall'interramento generale, conobbe il piccone. In ogni modo è sempre facile di accertarsi, scavando, se la terra conservi traccie di rimaneggiamenti posteriori alla formazione naturale del cumulo.

Assai più normale e diffuso è invece il caso di trovare l'edificio rovinato per cause violente e cioè crollato per incendio o demolito in parte già in antico. Gli sconvolgimenti tellurici non hanno contribuito, a quanto fino ad oggi risulta, alla rovina della città.

Le traccie di un incendio sono sempre riconoscibili; ma se il fuoco altera sensibilmente il materiale prodotto dalla caduta, non ne diminuisce che di poco la quantità. La mancanza di muratura rivela quindi nella massima parte dei casi una intenzionale demolizione degli edificî in cui questa mancanza si verifica.

A dar forza e valore di legge a queste logiche conclusioni generali interviene un fatto specifico nell'isolato ora esplorato. La mancanza del materiale è accompagnata dalla presenza di un mondezzaio il quale non può essere stato iniziato se non in edificî totalmente abbandonati e parzialmente distrutti. Esso, incominciato a formarsi più che altro con un abbondante scarico di cocci di anfore, immediatamente sopra il pavimento della strada e delle taberne ad essa prospicienti, avrebbe dovuto suggellare i materiali caduti degli edificî. Invece, per un'altezza di circa un metro e per la larghezza totale della strada non è affatto frammisto a laterizi ma soltanto a calcinacci. Di più, questo letamaio, iniziato tra rovine e sopra una strada sgombra di materiali caduti, s'è venuto ingrossando al di sopra di alcuni grossi frammenti di balconi della casa di Diana (1), caduti sulla strada posteriormente all'inizio dello scarico (come lo mostra la fig. 19 che riproduce un frammento del parapetto di questi balconi trovati sopra lo scarico). Questi balconi, impostati all'altezza del secondo piano della casa, erano indubbiamente retti da un sovraccarico di due piani superiori, la cui muratura dovrebbe essere stata trascinata insieme con la loro caduta. Di questa invece non troviamo che pochissime traccie; onde si può ritenere che il crollo di questi balconi non è dovuto a incendi o a moti tellurici di cui del resto non rimane alcun indizio, nè fu provocato da un lungo periodo d'incuria che ne abbia minato lentamente la solidità, bensì da una parziale demolizione degli ultimi piani della casa fino alla linea dei balconi stessi i quali, privati del sovraccarico necessario alla loro stabilità, sono crollati in enormi frammenti (il peso di uno di essi è di circa sei tonnellate) sopra uno scarico di cocci di anfore e di detriti di abitazioni.

Si riesce con queste osservazioni di fatto a collegare e ad esaminare insieme un fenomeno di vita — qual è la formazione di un mondezzaio — e un fenomeno di morte qual'è l'abbandono e la demolizione intenzionale di alcuni fabbricati ostiensi. Occorre ammettere anzitutto che, prima dell'abbandono totale della città, alcuni edifici privati, come un vasto caseggiato d'affitto e una serie di taberne posti nel cuore della città stessa, fossero abbandonati così da consentire ricerche di materiale costruttivo determinandone il crollo, o per lo meno — e ciò è un incontrovertibile fatto — la formazione di un mondezzaio che impedì di riabitarli e di

(1) Per questa casa cfr. Notizie anno 1914 pag. 20 sgg.

ripristinarli. Ostia dunque, pur essendo vissuta tanto oltre il crollo, intenzionale o no, di alcuni suoi edifici quanto ne occorre alla formazione di un mondezzaio di circa metri 6, li lasciò sussistere a pochi passi dal suo tempio maggiore, adibendo le loro rovine ad accogliere i rifiuti dell'ultima sua vita.

Sono certo due fatti molto strani che occorre inquadrare nella loro cornice storica e che importa fissare entro limiti cronologici.

Poichè gli edifici abbandonati sono delle abitazioni (botteghe e appartamenti) il loro abbandono non v'è dubbio debba essere connesso con una emigrazione o diminuzione della cittadinanza ostiense divenuta troppo scarsa per usufruire dell'intero abitato.

Una crisi edilizia è non solo il più naturale fenomeno di una città in decadenza, ma è altresì il più attendibile per Ostia che, ampliatasi rapidamente e tumultuariamente nello spazio di non molti anni, può forse aver superato i limiti di una espansione normale. Cresciuta a poco a poco d'importanza e raggiunto durante il secondo secolo il suo massimo sviluppo, Ostia aveva gradatamente esteso le sue costruzioni fino alla spiaggia del mare, la quale per l'insabbiamento della foce del Tevere s'era man mano avanzata aumentando il territorio della colonia. Verso la fine del terzo secolo la vitalità di Ostia non è ancor spenta. Aureliano (270–275) adornò Ostia di un foro che portò il suo nome: « forum nominis sui in Ostiensi ad mare fundare coepit, in quo postea praetorium publicum constitutum est » (Vopisco, *Aurel.*, c. 45), e il suo successore Tacito (275–276) « columnas centum numidicas pedum vicenum ternum Ostiensibus donavit de proprio» (Vopisco, *Tacito*, c. 10). Se questi donativi imperiali indicano ancora fiorente la colonia ostiense, la posizione del foro di Aureliano sul mare e in genere tutte le costruzioni verso questa parte estrema della città mostrano che la vitalità edilizia di Ostia s'era piuttosto accentuata alla periferia anzichè mantenuta nel centro. La regione occidentale di là dal tempio di Vulcano — per quanto fin'ora poco conosciuta — contiene quindi, verosimilmente, i quartieri nuovi della città che è naturale siano stati preferiti ai vecchi quando s'arrestò, insieme con il progresso del suo commercio, l'aumento della sua popolazione. L'abitato di Ostia, essendo costituito per la maggior parte di case d'affitto, cioè di proprietà immobiliari il cui valore dipende quasi interamente dalla legge economica della domanda e dell'offerta, è ovvio che abbia subìto un notevolissimo deprezzamento appena sia diminuita la vitalità della colonia come organismo commerciale, cioè appena l'offerta abbia superato di troppo la domanda. Ma poichè non soltanto con l'immiserimento ma con l'abbandono e con la demolizione parziale di alcuni edifici si presenta questa crisi edilizia, bisogna ammettere, oltre allo spopolamento della colonia, una straordinaria incuria e rilassatezza dell'organismo municipale ostiense che permette nel centro stesso della città la trasgressione alle più elementari norme del diritto.

Risale infatti ad un antichissimo concetto giuridico la limitazione della proprietà privata in rapporto non solo all'utilità ma altresì al decoro publico. Costante è la preoccupazione romana di non deturpare l'estetica della città impedendo demolizioni di fabbriche secondo il principio *ne urbs ruinis deformetur* (1). Tali limitazioni sono contenute nei senatoconsulti Osidiano (a. 44-46) e Volusiano (d. 56) (2), nei quali si stabilisce il commercio degli edificî quando esso sia inteso come commercio dei materiali costruttivi che essi contengono. Il divieto è contenuto anche nella legislazione giustinianea: nel Digesto (XVIII, 1, 52) si proibisce infatti di vendere *domum villamve* allo scopo di demolizione per commercio di materiale, anche se, non già il venditore ma il compratore, volesse demolirla (cfr. Dig. XXXIX, 2, 48). Queste disposizioni, se da un lato indicano diffuso tale commercio di materiali, mostrano la cura del legislatore di impedirlo con ogni mezzo, sia infliggendo al proprietario una multa pari al doppio del prezzo ricavato dai materiali venduti, sia dichiarando nulla la vendita. Nel caso specifico, gli edificî ostiensi demoliti, non sono delle casettuccie popolari poste in sobborghi periferici ma delle case nel centro della città; non soltanto piuttosto signorili, se pur destinate all'affitto, ma in ottimo stato di conservazione come le loro rovine dimostrano.

Occorre ammettere una eccessiva acquiescenza da parte delle autorità nel permettere tale demolizione, a meno che questa non si rendesse necessaria per qualche opera publica in un nuovo centro di vita così affrettatamente e poveramente organizzato, da poter essere edilmente formato o ampliato con muratura usata. Lo

(1) Sembra naturale di riconnettere a questo principio la disposizione contenuta nelle XII tavole relativa al *tignum iunctum* che è una disposizione limitativa della proprietà privata.

(2) *C. I. L.* X, 1401.

stesso consenso, che si dava alla spogliazione di marmi e colonne ove servissero per utilità publica « ad opus autem publicum si tranferat marmora vel columnas licito iure facit (emptor et venditor) », (Dig. XXXIX, 2, 49), si sarebbe avuto per il materiale laterizio.

Le forme che assume quindi questa crisi edilizia chiariscono le cause che l'hanno prodotta e i confini di spazio e di tempo in cui essa è avvenuta.

La conseguenza immediata di tale crisi edilizia non è un deprezzamento e un immiserimento dei quartieri che ne sono colpiti, bensì un totale abbandono di essi, a cui segue una parziale demolizione accompagnata o immediatamente seguita dalla formazione di un letamaio. È quindi evidente, per quel che riguarda i limiti cronologici, che essa sia anteriore alla morte della città, giacchè noi non ritroveremmo nè le case demolite (più non essendoci bisogno di qualsiasi materiale costruttivo) nè uno scarico di cocci (più non essendoci vitalità commerciale). Di conseguenza è evidente, quanto ai limiti di spazio, che questa crisi si sia localizzata in alcuni quartieri per dar modo ad altri di continuare la vita cittadina comprovata dalle forme stesse in cui si manifesta la crisi.

Le cause quindi che hanno prodotto una siffatta forma di crisi edilizia devono ricercarsi in un assorbimento di popolazione per parte di un nuovo centro cittadino in cui possa essere continuata la vitalità della colonia.

Tale centro non può esser rappresentato che da Porto. La funzione di Porto e le relazioni di esso con Ostia sono ancora malnote. È bene tentare di chiarirle.

L'abbandono del porto naturale del Tevere e la formazione del porto artificiale, opera di Claudio, sembrerebbero aver dovuto recar danno alla vitalità di Ostia. È un manifesto errore.

Lo sviluppo ascensionale della colonia, non che minimamente diminuito o arrestato dall'esistenza di Porto, si accresce anzi nei primi due secoli dell'impero man mano che Porto cresce d'importanza.

Non solo Ostia rimane il centro sacro e amministrativo del nuovo sobborgo — il pontefice di Vulcano e gli stessi duoviri ostiensi dànno il permesso di dedicare un'iscrizione in un sacrario portuense (*C. I. L.* XIV, 47) — ma anche là sede amministrativa delle corporazioni commerciali rimangono fin tardi a Ostia, ove infatti sul pianale del teatro troviamo ad es. la corporazione dei « pelitores ostienses et portenses »(1). Mentre i più umili operai addetti ai lavori del porto, mentre trasportò a Porto i suoi lari. La brevità del percorso tra Ostia e Porto che difficilmente poteva misurarsi con rapidi mezzi di trasporto, rendeva facile l'abbandono di una città vetusta e florente per recarsi in un'altra a poca distanza. Forse neppure tutto il lavoro si trasferì all'altra sponda del Tevere, invitato a rimanere in Ostia da una lunga consuetudine e più che mai dalla persistenza in essa di quelle associazioni corporative che davano ad ogni lavoratore la tendenza della sua personalità giuridica offrendogli famiglia, cittadinanza, religione e patria. Dalla lontananza del porto la città dovette anzi acquistare un maggiore decoro edilizio, senza per altro perdere la vitalità dei suoi commerci che troviamo per tutto il secondo secolo non forse più nuovi ambienti di affrettato carico e scarico, ma come vasti e sicuri depositi di derrate da avviarsi gradatamente verso Roma.

Per tutto il terzo secolo Porto è l'emporio di Roma soltanto attraverso Ostia e in quanto Ostia resta: prima di diventare il *portus Romae*, esso è il portus urbis (*C. I. L.* XIV, 163; Plinio, IX, 14 e XVI, 201; Quintiliano, II, 21, 18). E che l'importanza di Porto dipendesse dall'importanza di Ostia, lo provano questi fatti stessi. Il successore di colui che provvidamente aveva ampliato e rinnovato il porto di Claudio, l'imperatore Adriano, tanto s'interessò ad Ostia che questa fu da lui (secondo un'espressione epigrafica pervenutaci: (*C. I. L.* XIV, 972, a. 123) « conservata et aucta omni indulgentia et liberalitate ». E Claudio stesso, che quasi ogni fermò più volte a Ostia (2), con la creazione della nuova magistratura, il *procurator Augusti Ostiae*, la costituzione del *quaestor alimentorum*, con lo stabilire a Ostia una guarnigione di vigili *ad arcendos incendiorum casus* (Suet. 25), fu certo sollecito di migliorare le condizioni della colonia. Non così sarebbe accaduto se Porto avesse assorbito la vita della città, la quale pertanto rimase centro fiorente in ogni attività religiosa, amministrativa e commerciale. Ma appunto perchè la vitalità di Ostia era connessa, più che altro, alla importanza del commercio transmarino di Roma e alla funzione burocratica

(1) G. Calza, *Il quartiere delle corporazioni*, ecc., in Bullettino Comunale, 1918, p. 197, n. 2.

(2) Tacito, Ann. XI, 31: A Ostia sono i sepolcri dei liberti e servi di Claudio (Vaglieri, Guida, 104).

che essa aveva assunto, rispetto all'ufficio puramente portuale di Porto, la diminuzione di quel commercio e il trapasso della città al borgo, dell'ordinamento amministrativo devono aver inferto un colpo violento all'organismo di Ostia. Prescindendo per ora dalla prima causa generale di decadenza, possiamo fondare sopra abbastanza valide attestazioni l'ipotesi di una divisione religiosa e civile avvenuta al principio del IV secolo tra Ostia e Porto.

Mentre nel concilio di Roma dell'ottobre del 313, convocato da Costantino, è presente il vescovo *Maximus ab Ostia*, (1) nel concilio di Arles del 314 si notano *ab Ostiis* i presbiteri Leontius e Marcorius, e *ex portu ab urbe* (secondo un altro ms. *de loco qui est in portu Romae*) il vescovo Gregorius (2). Se si pensa che niente prova l'esistenza di un più antico episcopato di Porto e che nel secolo XI l'antica città di Porto o una parte di essa era denominata *civitas constantiniana*, e che devono con tutta probabilità attribuirsi a Costantino le mura di cinta di Porto stessa (3), è assai verisimile supporre intervenuta per opera di Costantino stesso la divisione religiosa e amministrativa delle due città. Appunto dopo il 314 alle denominazioni consuete di *portus Augusti* o *Traiani*, di *portus uterque* o *portus ostiensis*, si sostituiscono quelle di *portus Romae* o *urbis Romae* nel 324 (4), *portus Romanus* nel 354 (5), *portus urbis aeternae* nel 364 (6), *portus urbis sacrae* nel 366 (7). Tali appellativi, rivelando un distacco del porto da Ostia mostrano una maggiore coesione di esso con Roma, coesione che implica una più imminente e diretta ingerenza della capitale senza il tramite della amministrazione ostiense. Non è da credere per questo che Porto sia diventata una città quale era stata Ostia: probabilmente essa non si sviluppò molto di là dai confini che le dette Ostia stessa, tenuto conto anche della decadenza dell'impero che già s'annuncia. Fu Roma stessa, non Porto, che tolse vita alla sua antica colonia anche prima che diminuisse nelle sue stesse mura. Non poteva e non potè anche oltre il quarto secolo fare a meno di un emporio commerciale qual'era Porto, e cercò anzi di prolungarne la vita; ma credette di poterne prendere la diretta amministrazione senza delegarla a Ostia. Gli epiteti suaccennati contengono un significato maggiore di quel che sembra: il *portus ostiensis*, divenuto *portus Romae*, non muore; affretta la fine della città che ne aveva organizzato e disciplinato il funzionamento. In sostanza le due amministrazioni che avevano presieduto al regolare traffico di Ostia, cioè alla cura del porto e alla cura dell'annona, si fondono in una sola: Roma non può più permettersi il lusso di mantenere una città annonaria, e riunisce in un solo e più piccolo centro tutta la vita corporativa e amministrativa del suo emporio.

Questo inaspettato e rapido mutamento delle condizioni di Ostia rispetto a Porto è pienamente affermato dagli scavi attuali.

La crisi edilizia che colpisce la colonia, anzichè presentarsi sotto forma di un lento e progressivo immiserimento, si rivela come un fenomeno violento e tumultuario. La nuova costituzione Costantiniana indebolisce, sovverte, anzi, l'ordinamento e l'autorità stessa della vecchia colonia. Non soltanto si sente finita la vita della città che subisce quindi un precipitoso spopolamento; ma il bisogno di organizzare alla meglio con affrettata risoluzione e con scarsità di mezzi un centro di puro lavoro umile e materiale, com'era Porto, in un organismo di vita, può suggerire la demolizione stessa di alcuni edifici la cui integrità non è più salvaguardata nè da interessi privati nè da interesse publico, consenziente o assente ogni autorità municipale. La vita ostiense non s'arresta tutta d'un tratto: a malgrado dell'esistenza di Porto, continua a viverci, forse raggruppata verso il mare nei quartieri più nuovi, una scarsa popolazione.

Tralasciando per ora di considerare le ragioni che possono aver indotto Costantino ad accentrare a Porto piuttosto che a mantenere in Ostia l'emporio commerciale di Roma, si può dire che nel secondo decennio del quarto secolo comincia tanto per Ostia quanto per Porto una vita nuova. Fu certo decadente vita per Ostia, questa che, iniziatasi nel secolo della decadenza di Roma, non potè trovare neppure a Porto condizioni favorevoli di rigoglio.

Per Porto poco o nulla ci dicono le scarse esplorazioni fatte. Bisogna però riconoscere che una passeggiata

---

(1) *Monumenta vetera ad donat. hist. pertinentia*; in Migne, vol. VIII, p. 747.

(2) Loc. cit., p. 815–817; Harduin, *Act. Concil.*, I, p. 268.

(3) Cfr. l'esposizione e la discussione di queste testimonianze in Paschetto, *Ostia*, p. 81 sgg.

(4) Cod. Theod. XIII, 5, 4; Etico, *Cosmogr.* p. 716, ed. Gronov.

(5) Ved. il cronografo di quest'anno, ed. Mommsen, p. 646.

(6) Cod. Theod. XIV, 22, 1.

(7) ibid. XIY, 15, 2.

tra le sue rovine emergenti entro l'ampio recinto delle sue mura, tra un fitto groviglio di rovi, fa pensare ad un borgo di notevole floridezza. E oggi che gli scavi ostiensi rivelano una esportazione di materiale laterizio coincidente con l'epoca del rinnovarsi della cittadina portuense, si può indurre un accrescimento considerevole non soltanto per ciò che riguarda i magazzini annonarii ma anche per quanto si riferisce al suo abitato e forse al suo decoro estetico e monumentale per mezzo di un provvido saccheggio di marmi della città madre vicina.

Forse non potè arricchirsi nè di templi nè di edificî publici (foro, terme, teatro); rimase Ostia, tanto come centro della vita religiosa di questa sdoppiata colonia di Roma, quanto come centro della pubblica vita di ozio e di divertimento. Infatti quando, per scongiurare il pericolo della fame a causa del ritardo nell'arrivo di alcune navi in Porto, si dovette sacrificare agli Dei, il prefetto dell'urbe Tertullo sacrifica a Ostia nel tempio dei Castori ottenendo una sùbita calma che permise l'approvvigionamento di Roma (1). Sono ancora in vigore quindi nel quarto secolo i ludi dei Castori celebrati a Ostia da tempo antichissimo, con la partecipazione del popolo romano (2). Così due lapidi di tardo tempo, che ci conservano il ricordo di restauri ostiensi riferentisi probabilmente ambedue a edificî termali (3), inducono a credere che Porto non assunse se non l'attività commerciale di Ostia. Lo conferma anche una nuova epigrafe recentemente trovata di fronte al tempio di Vulcano, epigrafe che parla di una statua (?) « translatam a sordentibus locis ad ornatum fori ». È certo del quarto secolo.

E l'ultimo restauro del teatro stesso sotto l'imperatore Teodosio, intorno al 385, è testimonianza analoga alle ricordate.

Collegandole insieme, ci dànno un poco di luce per ricostruire la vita decadente di queste due città, alle due foci del Tevere. In sostanza, soltanto nel quarto secolo è avvenuto ciò che si poteva presumere e temere fosse avvenuto, se non con la fondazione del porto di Claudio, con l'ampiamento di Traiano: l'attrazione della popolazione ostiense intorno alle darsene del Porto. La forma stessa, in cui si manifesta questa attrazione, prova che essa è dovuta a fattori locali, pur restando un fenomeno di generale decadenza dell'impero nell'e[illegible].

Porto vive quasi esclusivamente una vita di attività commerciale rigidamente disciplinata da Roma; e Ostia prolunga la sua esistenza in un modo assai singolare. Priva quasi interamente di abitanti, chiuse le botteghe e vuoti i suoi magazzini, deserte le strade, essa è ancora una città grandiosa e monumentale che ha raggiunto sotto Aureliano e Tacito il suo massimo sviluppo edilizio. Non più di venticinque anni ha goduto le prodigalità di questi imperatori. Anzi, aperta nel 309 forse, chiude dopo quattro anni di vita quella zecca imperiale che fu l'ultima liberalità concessa alla antica colonia. Tanto tumultuosa fu la vitalità di Ostia, altrettanto precipitosa dovette essere la decadenza. Colpita con un provvedimento amministrativo tanto più grave in quanto essa non era altro che una vasta sede di amministrazione, dovette presentare forse nello spazio di pochi mesi un mutamento desolante.

È vien fatto di congiungere nel pensiero l'immagine di Ostia all'immagine di Roma. L'esodo della corte imperiale e la fondazione della nuova capitale d'Oriente, se non spensero subito la vita della città imperiale, ne segnarono il suo irreparabile decadimento. Ostia può debolmente ma veracemente tradurre in un linguaggio monumentale gli aspetti della città di Roma in questa nuova epoca. Per quanto ardito possa essere il comparare i due fenomeni, gli effetti del sorgere di Costantinopoli rispetto a Roma sono certo analoghi a quelli del nuovo sviluppo di Porto rispetto a Ostia. È tutta una vasta e complessa amministrazione che emigra all'altra sponda del Tevere con un esercito di commercianti, di operai, di impiegati dai quali traeva movimento e ricchezza la vita della colonia; è tutta una numerosa e multiforme famiglia che lascia deserti gli ambienti in cui viveva e operava, e che, per contro, organizza in fretta, tumultuariamente, il nuovo centro adattandolo alle complesse esigenze di una città annonaria. Se ricordiamo le severe ma certo veraci parole di S. Girolamo: « *Constantinopolis dedicatur paene omnium urbium nuditate* », non può meravigliare che Porto s'accresca e si abbellisca a spese di Ostia. La quale, superate le immediate conseguenze del provvedimento di Costantino a suo danno, s'accomoda a vivere una più umile vita. Ripara monumenti rovinati, come le terme

(1) Amm. Marcell. XIX, 10, 4.
(2) Cfr. Mommsen in *C. I. L.* I, p. 385.
(3) *C. I. L.* XIV, 134 e 135.

e il teatro; riadatta ad abitazioni le case già interrate, occupandone e ripristinandone l'unico piano rimasto; si serve della stessa rete stradale, passando sopra agli avanzi della muratura caduta dagli edifici che noi troviamo compressi da un *battuto* di terra. Infatti la terza osservazione fatta nell'ultimo scavo ha rivelato appunto, con maggior precisione che non negli scavi antecedenti, le traccie di una tarda e misera vita svoltasi in quartieri già abbandonati e deturpati (figg. 5 e 6).

Indizi per ricostruirla non ne abbiamo, e dobbiamo limitarci ad una semplice constatazione di fatto. Il terrapieno formato dalla caduta degli edifici, che raggiunse le vôlte del primo piano, fu da questi tardi abitatori sostenuto con rozza muratura in gran parte a secco, e con nuove divisioni riadattato ad abitazione il primo piano. Naturalmente non può dedursi da questo che tutti gli abitanti del quinto secolo si siano ridotti a tali condizioni di esistenza: ma certo dovettero esser poche le case che prolungarono dignitosamente la loro vitalità edilizia. E resta tutt'ora oscuro perchè la vita di Ostia non fu assorbita totalmente da Porto dopo l'avvenuta divisione, nè sappiamo che cosa rimanesse a fare una parte della popolazione ostiense nell'antica colonia. Dovette certo continuare un poco di attività commerciale, giacchè nè industrie nè altra fonte di vita e cespite di guadagno ebbe la città che fu sempre connessa con la funzione annonaria.

Ristretta a pochi e insignificanti testimoni archeologici, la storia del quarto e quinto secolo a Ostia è muta nelle fonti storico-epigrafiche.

Come l'attenzione dello Stato è rivolta a Porto, così di Porto piuttosto che di Ostia ci parlano gli storici tardi. Già nella Tavola Peutingeriana viene sancita la maggiore importanza della nuova città, rappresentandosi in essa con disegno evidente la forma del Porto, limitandosi invece a due piccole torri l'indicazione della vecchia colonia.

E se Simmaco in una delle sue epistole negli ultimi decennî del IV secolo può parlare ancora di movimento di navi (1), dobbiamo riferire piuttosto a Porto che non a Ostia tale testimonianza. Ed è fondato a Porto per opera di Pammachio il primo ospedale che noi conosciamo, la cui pianta e i cui resti furon visti dal De Rossi (2). Nel 409 Alarico non si cura di Ostia ma vince il presidio di Porto e, stabilitovisi, corre all'assedio di Roma (1). Del resto, il ramo sinistro del Tevere, l'ostiense, è per gli interramenti inaccessibile all'ingresso delle navi come esprime con un verso profondamente triste l'ultimo poeta pagano Rutilio «Laevus inaccessis fluvius vitatur arenis; hospitis Aeneae gloria sola manet» (2). E se contrapponiamo alle espressioni di Cassiodoro, che parla ancora di Ostia e di Porto come di « *duo Tiberini alvei meatus ornatissimas civitates tamquam duo lumina...* » (3), le parole di Procopio che definisce Ostia « città già ragguardevole e ora (a. 537) del tutto sprovvista di mura » e la via ostiense « selvosa e molto trasandata » (4), non possiamo a meno di credere alla veracità dello storico della guerra gotica piuttosto che al poetico quadro di Cassiodoro. L'indicazione, per noi preziosa, della impossibilità in cui Roma si trovava di servirsi di Ostia per ricevere gli approvvigionamenti che le venivano dal mare, si da esser costretta a fermar le navi nel porto di Anzio, se ci dà da un lato l'attestazione che Porto per tutto il quarto e quinto secolo s'addossò il còmpito di Ostia, ci attesta che questa, per contro, era priva di ogni commercio e di ogni traffico.

Ho evitato, di proposito, di chiedere allo scavo attuale indizi cronologici per fissare entro date precise il primo inizio della decadenza di Ostia.

Per quanto umili siano quegli indizi, la confermano però iniziatasi violentemente sotto Costantino, non tanto per i generici fattori della decadenza dell'impero, quanto per un fatto specifico qual'è la divisione civile tra Ostia e Porto.

Le marche di anfora trovate nel letamaio non ci forniscono dati notevoli. Non sembrano tuttavia, queste ordinarie figuline, più tarde del terzo o quarto secolo, sia per la qualità del loro impasto, sia per le impronte che recano, la maggior parte delle quali sono note dai trovamenti fatti sul Testaccio, la cui formazione non pare doversi prolungare oltre il terzo secolo. Del resto non può farsi soverchio assegnamento sugli indizi cronologici ottenuti dalla lettura di questi timbri figulini privi tutti qui di date consolari; anche perchè tra l'emissione e la durata di queste anfore può esser trascorso un abbastanza lungo periodo di tempo. Così i pochi rifiuti di abi-

(1) Symm.. *Ep.* III, 82.
(2) *Bull. arch. crist.* 1866, p. 37 sgg.

(1) Amm. Marc. *Chron.*, ad a. 410 (ed. Mommsen, p. 70).
(2) *De reditu* I, 179.
(3) *Variar.*, l. VII, 9 (ed. Mommsen, in *Mon. Germ. Hist.*)
(4) *De b. g.* I, 26.

tazioni frammisti a questo scarico di cocci nulla contengono che valga a orizzontarci sull'epoca del loro deposito. Furono però trovate tra essi due monete: un billone di Claudio II gotico (269-270) ed una di Massenzio dell'officina ostiense (306-12).

È quindi tutt'altro che improbabile che questo scarico di cocciame abbia avuto inizio al principio del quarto secolo.

L'ipotesi che Costantino, e non altri, abbia dato autonomia civile e religiosa a Porto e che, di conseguenza, la decadenza di Ostia non solo sia dipendente e sia stata affrettata da cause economiche generali, ma provenga anche da un fatto specifico d'ordine amministrativo, pare sufficientemente provata dalle attestazioni storiche e archeologiche raccolte intorno a quelle della presenza di un vescovo di Porto e della nuova denominazione di « Portus urbis Romae ».

Senonchè l'assodamento di questo fatto non porta con sè l'indicazione delle cause che l'hanno prodotto.

Colui che, per ragioni tutt'ora non sufficientdmente chiarite, dette al mondo romano una nuova capitale foggiandola a imagine e somiglianza di Roma, con un atto d'imperio da nessuno pensato e di cui egli stesso non misurò certo le conseguenze, può avere senza troppe considerazioni sancito il nuovo organamento della città annonaria di Roma. E se, in verità, Costantino avesse proceduto a tale sanzione con gli stessi intendimenti che lo portarono alla fondazione della città del Bosforo, invano chiederemmo quali essi fossero rispetto a Porto come rispetto a Bisanzio, città questa fino allora oscura di fronte alle molte altre famose d'Oriente e tra queste una delle meno felici nei riguardi del commercio e dominio che veniva chiamata a esercitare.

E neppure forse può invocarsi per la nuova restituzione di Porto quella vaga formula generale, entro cui Costantino stesso si compiacque una volta di limitare la sua attività amministrativa ed edilizia: « *studium est urbes vel novas condere vel longaevas erudire vel intermortuas reparare* » (1). In verità egli non poteva esser salutato dai nuovi « cives portuenses », ostiensi tutti fino allora, come lo è con formula generale e in certo senso veritiera dai cittadini di Utica: « *conditori atque amplificatori totius orbis Romani sui ac singularum quarumque civitatum statum atque ornatum liberalitate clementiae suae augenti* » (1).

(1) nel rescritto sulla cittadinanza agli Orcistani C. I. L. III, 352-700, I. lin. 13-15.

L'opera di Costantino in materia di amministrazione, di finanza, di diritto civile e di lavori pubblici fu troppo notevole e spesso accentrata, perchè possa attribuirglisi la sanzione di cui si discute, senza esame ragionevole. Tanto più che il nome di Costantino è legato a non pochi provvedimenti riguardanti le associazioni corporative di Roma. Costantino esenta nel 326 tutti indistintamente i navicularii *ab omnibus oneribus et muneribus* (2); dà ai navicularii d'Oriente l'esenzione da tutti i munera *civilia, municipalia o publica* (3); nel 317 volle assicurare *in sua semper durare condicione* (4); ordina al prefetto del pretorio di unire ai carpentarii e ai centonarii i dendrofori perchè conviene, egli dice, di aumentare i loro effettivi (5); da Costantino il prefetto dell'annona riceve lo *jus gladii* (6).

Queste prescrizioni di vario carattere, che ho raccolte tra le molte che risalgono a lui nei riguardi delle corporazioni del lavoro, mostrano Costantino non affatto impreparato a dare un nuovo indirizzo al funzionamento dell'emporio di Roma. Non può infatti disgiungersi il provvedimento preso a favore di Porto e a danno di Ostia, nè dalle conseguenze che esso portava con sè riguardo al servizio annonario, nè dalle cause che, rispetto allo stesso servizio, possono averlo consigliato. Era Ostia una città di vitale importanza per Roma e la sua funzione, accanto a Porto, era stata ritenuta indispensabile da quasi tre secoli. L'epoca degli Antonini segna anzi un aumento edilizio di essa, non più vecchi di un quarto di secolo sono gli ultimi doni imperiali alla città tiberina. L'atto di Costantino che annulla una tradizione secolare e la stessa sanzione dei costruttori del Porto, Claudio e Traiano, che ritennero potere e dovere Ostia sussistere e ampliarsi accanto ad esso, deve o aver sanzionato uno stato di fatto determinatosi in breve spazio di tempo, o averlo prevenuto di poco, evitandone le disastrose conseguenze.

Restando negli stretti limiti territoriali e giudicando l'avvenimento come conseguenza di cause locali, due sono i fatti che possono averlo determinato: l'inter-

(1) C. I. L. VIII, 1179.
(2) C. Th. XIII, 5, 1, 5.
(3) C. Th. XIII, 5, 1, 7.
(4) C. Th. X, 20, 1, 1.
(5) C. Th. XIV, 8, 1, 1 (315).
(6) Hirschfeld, Annona, p. 30.

ramento della foce ostiense del Tevere e un effettivo ingrandimento e popolamento di Porto, non più in realtà distaccamento annonario di Ostia ma cittadina importante degna di autonomia. Dell'insabbiamento del ramo naturale del Tevere ci parla soltanto, un secolo dopo, Procopio: il fatto che già aveva consigliato la costruzione di un porto artificiale può essere ammesso anche sotto Costantino. Meno facile è ammettere non tanto che l'importanza di Porto fosse considerevole alla fine del terzo secolo, quanto che essa fosse matura per una organizzazione municipale indipendente da Ostia che l'aveva avuta sempre sotto la sua giurisdizione. Chi potè credere necessarie due capitali a governare il mondo che una sola aveva conquistato e tenuto, può aver creduto vitali, anche se divisi e autonomi, questi *duo lumina* del vettovagliamento di Roma. Ma siano o no entrate a determinare il provvedimento di Costantino ragioni locali, esso ha cause e radici nel mutamento generale avvenuto nell'organizzazione del lavoro corporativo. Nei due primi secoli dell'impero le associazioni commerciali connesse coll'annona, sebbene poste sotto un controllo di Stato, avevano conservato una reale autonomia che ne rendeva ambita e rispettata la condizione degli associati e più florida l'attività professionale. Lo Stato approfitta dell'organica costituzione delle corporazioni come di enti atti a disciplinare il lavoro individuale e a trasformarlo in un proficuo lavoro collettivo nell'interesse pubblico: ne favorisce la formazione e lo sviluppo con privilegi individuali e anche con contratti particolari.

Ma quando, dal principio del IV secolo, tutti questi organismi collettivi autonomi diventano parte integrante della farraginosa macchina statale, l'avidità dei funzionarî, la necessità di continui controlli, l'organizzazione dispotica in contrasto con la sufficiente libertà goduta, tramutano queste corporazioni in pesanti ingranaggi amministrativi, in inutili e turbolenti strumenti di industria e di commercio.

Ostia, il cui sviluppo è intimamente connesso al fiorire delle corporazioni commerciali, s'immiserisce col decadere di queste: essa non ha altra ricchezza che quella che le deriva dalla attività e libertà dei traffici, altra popopolazione che quella di un vasto *albo* di collegi, dai facoltosi *patroni* alla più umile *plebs corporatorum*. Quando il dispotismo fiscale e l'eccessivo accentramento e una pesante gerarchia annientarono la libertà individuale e collettiva del lavoro, e l'impero non trovò altro mezzo di salvare il commercio e l'industria che di costringerne a forza l'esercizio cercando anche di ingrossare i collegi con nuovi arruolamenti (1), Ostia non poteva più esistere.

Le corporazioni, come le città, non sono più delle associazioni libere ma unite sotto una stessa legge per mezzo di interessi comuni, agglomeramenti di proprietà con un solo legame: la comunanza delle servitù di fronte allo Stato. Sono innumerevoli i provvedimenti presi per mantenere gli effettivi notevolmente diminuiti delle società corporative. Il tiranno Licinio (313-314) arruola a forza una quantità di senatori fra i *navicularii* (2); e Costantino ingrossa i *corpora pistorum* permettendo l'entrata di condannati: « quicumque coërcitionem mereri ex causis non gravibus videbuntur, in urbis Romae pistrina dedantur » (3). Ogni corporazione appartiene alla propria città e fu nel 458 proibito di abbandonare il territorio « ut collegiatis extra territorium civitatis suae habitare non liceat »; sicchè, come dicono esplicitamente Onorio e Severo, le varie associazioni sono *corpora publicis necessitatibus obligata* non solo nel loro servizio designato con la caratteritica espressione di *obsequium propriae urbis* ma anche nei loro beni patrimoniali destinati al servizio e inalienabili.

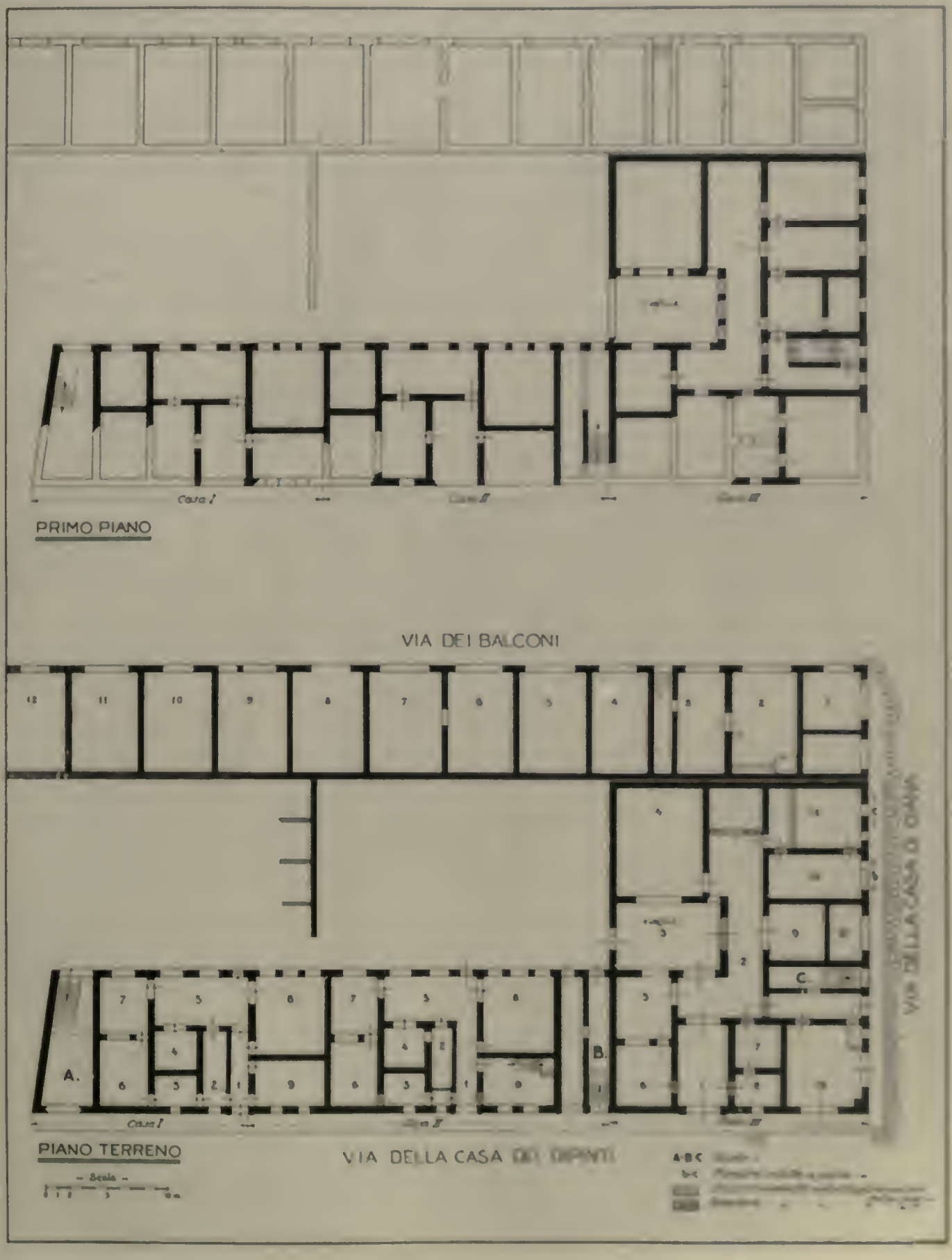
Con tutto questo, la storia delle corporazioni nel quarto secolo registra una serie numerosa di diserzioni in massa dei loro componenti (4), incatenati a forza nelle società, sottoposti a una rigida e malevola sorveglianza dello stato, vessati da gravami sempre più insopportabili. Se Onorio nel 400 può dire che tutte le città hanno perduto il loro splendore (5) per la mancanza di ogni attività corporativa, Ostia risente assai prima di questa epoca lo sfacelo economico dell'impero. Costantino forse non apre ma sancisce, con la divisione religiosa e civile di Porto, una nuova esistenza dell'emporio di Roma che non può essere più una vasta e sontuosa città, ma una rinnovata *statio annonae* stretta intorno alle dighe del porto. Quella stessa mancanza di autonomia che s'avverte nelle corporazioni, quella costrizione della loro attività sotto un più rigido controllo centrale, si riflette in questo emporio come nella stessa magistratura da cui esso dipendeva. Giacchè sotto Costantino il *praefectus*

(1) Waltzing, *Le corporations professionelles*, II, p. 327.
(2) *C. Th.* XV, 14, l. 4 (a. 326).
(3) *C. Th.* IX, 40, l. 3.
(4) Waltzing, op. cit. p. 338.
(5) Cod. Th. XII, 19, l. 1.

annonae, messo alle dipendenze del *praefectus urbi*, diminuisce d'importanza e perde la sua autonomia restringendo il suo raggio di competenza; la sorveglianza dei trasporti è affidata al prefetto del pretorio.

Le misere condizioni generali del lavoro corporativo a profitto dello Stato possono aver consigliato Costantino a rinnovare l'ambiente di Ostia già viziato da tempo nella sua funzione, organismo ormai forse troppo pesante o troppo immiserito per esser vitale. Egli procede alla stessa guisa di uno scioglimento di società; e come rende libere trentacinque professioni liberali e industrie esercitate nelle varie città dell'impero, così imprime o tenta di imprimere un nuovo indirizzo ad un nuovo e più umile centro annonario qual'è Porto. È quindi Porto che dal principio del IV secolo eredita la funzione di Ostia. Ma sotto ben differente aspetto e con ben diversa attività. Si può dire che esso assume lo stesso carattere e mostra la stessa importanza di fronte alla antica colonia che le corporazioni professionali del IV secolo hanno di fronte alle consorelle del primo e secondo. Mentre Ostia «amoenissima civitas», era venuta man mano ampliando la sua cinta e aumentando la sua popolazione e il suo decoro edilizio si da poterci considerare come un completo organismo sociale indipendentemente dalla sua funzione annonaria, Porto rimane un sobborgo di Roma con una cittadinanza totalmente e forzatamente asservita all'amministrazione centrale. L'impero che non ha potuto mantenere un organo robusto come quello di Ostia, non può infonderne nel nuovo più di quanto esso stesso le aveva dato, sia rispetto alla cittadinanza sia rispetto all'edilizia. Mancava la floridezza generale alla conservazione di una città ristretta ormai ad una pura funzione portuale e non come sotto i costruttori stessi di Porto, ad un attivo e vasto scopo commerciale. Nessuna ragione vi poteva essere di favorire Porto e di lasciar decadere Ostia (non solo tale fu la conseguenza del provvedimento ma tale dovette essere il pensiero di chi lo volle) se non l'impossibilità di sovvenirne il sostentamento (superfluo e inutile gravame questa città non più capace di reggersi, non più necessaria al suo retto, se non la maggiore facilità di amministrare un piccolo centro il cui mantenimento non era un lusso superfluo ma una vitale necessità per l'esistenza di Roma.

G. Calza.



PIANTA DELL'ISOLATO DEI DIPINTI

a) PARETE SINISTRA

b) PARETE DI FONDO

TABLINO DELLA CASA DI GIOVE E GANIMEDE

a) CASA DI GIOVE E GANIMEDE (TARLINO - PARTICOLARE A DESTRA DELLA PORTA)

DEPOSITO SEPOLCRALE CON VASI PREISTORICI

IN CRISPIANO PRESSO TARANTO

Rinvenimenti fortuiti.

Durante la primavera del 1907 mi è capitato da Crispiano, ridente e popolosa borgata sulle colline del comune di Taranto, a 16 km. dalla città verso settentrione, un paesano, per nome Angelo Serio, il quale, dissodando una *pezza* di terreno, colà tenuta a censo del fratello Francesco in contrada «*Tamarola*», sconvolgeva parte di un deposito archeologico antichissimo, da cui tuttavia gli riusciva di trarre fuori quattro tazze fittili che io acquistai e conservo nel museo.

Sono fini vasi preistorici, manipolati con impasto primitivo abbastanza omogeneo e compatto, lisciati a lucido sulle superfici interne ed esterne di color bruno, ed esposti a buon grado di cottura, per modo che rivelino una industria bene addestrata e alquanto progredita.

Una delle tazze, alta 75-80 mm., ha il fondo stretto e lievemente depresso, con diametro in media di mm. 55; la parete si leva intorno a tronco di cono rovescio, segnando un profilo appena curvilineo e raggiungendo circa 13 cm. di apertura per ripiegare in dentro con labbro obliquo, largo da 15 a 17 mm., il quale restringe la bocca del vaso a poco meno di cm. 12. Nello spigolo, che il labbro fa col corpo del fittile, è tirata dall'argilla un'orecchietta di forma trapezoidale, munita di una coppia di fori, con vertici laterali acuminati e costa superiore a leggera insenatura (fig. 1).

Delle altre tazze, due conservano ancora l'alta ansa, ed una ne ha perduto la parte sopraelevata: sono tre capeduncole a ventre e fondo tendeggianti, di guisa che, per reggersi in piedi, richiedevano un sostegno: al ventre si univa ad angolo vivo una brevissima spalla inclinata, da cui il labbro ripiega all'esterno. Potevano adoperarsi molto agevolmente per attingere e bere. Le due integre portano l'ansa caratteristica sub-ellittica a largo nastro col foro ove passare il legnetto per sospenderle nell'abituro o per allacciarle anche indosso al viandante.

In una (alta mm. 80 e, misurata sul manico, mm. 130) l'ansa si attacca inferiormente con faccia piatta all'angolo vivo del ventre e, facendo breve gomito, s'appoggia, a piano inclinato, sotto l'orlo per sormontarlo sul largo nastro: questo è un po' arrovesciato indietro e provveduto di foro tondo, ed ha le coste laterali piatte e la costa superiore smussata e leggermente convessa. Il diametro della bocca del vaso è poco più di mm. 13 (fig. 2).

Nell'altra, che misura mm. 70 d'altezza e, compreso il manico, mm. 130, l'ansa forma con la faccia inferiore, più larga che non nel fittile precedente, un occhio ovale ed ha il nastro sormontante l'orlo un po' più arrovesciato indietro con l'estremità superiore rettilinea: il foro del nastro ha figura ovale. Diametro della bocca del vaso mm. 12-13 (fig. 3).

Anche la terza capeduncola, più ampia e più profonda, portava una doppia ansa, di cui rimane soltanto la parte inferiore a bastoncello depresso, impostato sotto la carenatura e rialzato sotto il labbro, for-

mando un occhio ad anello. Alt. della tazza mm. 85; diam. della bocca mm. 145 (fig. 4).

Con le quattro tazze, qui sopra descritte, il campagnuolo mi recò anche un'ansa a nastro massiccio quasi rettangolare, superiormente poco arroveseiato indietro, con orli assottigliati e dritti, e con foro tondo, il qual manico dovette appartenere ad un altro simile attingitoio fittile. Il frammento presenta nella frattura il nucleo interno della creta ancora nerastro, ma chiuso intorno dall'argilla che più efficacemente ha avuto l'azione del fuoco e si è arrossata: il tutto ingubbiato e tirato a politura brunastra.

Fig. 1. Gr: $^2/_3$

Quel deposito paletnologico conteneva anche resti mortali di adulti, fra cui due teschi frammentari con manifesta caratteristica della fronte molto stretta.

Nessuna utile notizia potei ricavare dal buon villano sul giacimento delle ossa umane e delle ceramiche: e le molte pretese di danni compensi e condizioni, accampate da lui, mi hanno necessariamente distolto allora dal compiere una opportuna esplorazione sul luogo, dove accaddero i rinvenimenti.

Alcun tempo dopo tornò il campagnuolo, recandomi un nuovo vasetto a capeduncola, un frammento spezzato di ansa grossolana orizzontale a cartoccio tubolare, e un pendaglietto di calcite impura che dovette usarsi come oggetto di abbellimento.

La capeduncola ha il corpo emisferico sino allo spigolo vivo esterno della spalla, la quale rientra obliquamente a circoscrivere la capacità della tazza, riducendone l'apertura al diametro di mm. 95; e qui con altro spigolo vivo, interno, il labbro si volge in fuori, aprendo la bocca del vaso all'orlo per 122 mm. di diametro, pari alla maggiore ampiezza del fondo. L'ansa è doppia: forma prima uno stretto occhio ovoidale col nastrino che va dalla carenatura all'orlo; e questo è sormontato dall'alto nastro a contorni leggermente rilevati, il quale di poco si allarga nella estremità con tenue arricciatura in fuori, e con gli angoletti acuminati. L'attingitoio conta un'altezza di mm. 68 che sale a mm. 110 con l'ansa.

Il manico tubolare è di impasto compatto e durissimo, non depurato e a frattura totalmente e uniformemente di color grigio-ferro: copre la superfice un'esile velatura di rivestimento che, per così dire, non ha percettibile spessore, ed è lisciata ed ha preso una tinta brunastro-chiara.

Il piccolo pendaglio fu ridotto da un ciotoletto diafano di calcite biondo-chiara, e sagomato a foggia pressochè trapezoidale con gli angoli tondeggianti, e gli è stato praticato verso la sommità un foro di sospensione. la cui sezione biconica mostra che fu aperto da ambedue le facce mediante trapanazione. L'oggettino misura 2 cm. di lunghezza per mm. 12-20 di larghezza, ed ha 4 mm. di spessore (fig. 6).

Scavi sistematici.

I trovamenti fortuiti del Serio in quel terreno davano per certa la esistenza colà di relitti funerari contemporanei di una industria fittile a cui si associa l'alta ansa sud italica a largo nastro, che si ammette rimonti all'introduzione dei primi oggetti metallici durante l'eneolitico ed abbia il maggiore sviluppo nell'età del bronzo (1).

Melilli (2) e di Castelluccio (3), non trascurando di accennare alla daviola di pendenti a perle in sostanza minerale diversa, che caratterizza il modello funerario eneolitico delle grotticelle ipogee a forno nelle provincie di Siracusa e di Girgenti (4). Ed importa altresì, per le comparazioni del nostro materiale coi materiali di strati archeologici affini, ricordare l'ovale pendaglio di calcite nella suppellettile delle cella funebri di Murgia Timone presso Matera (5).

Fig. 2 Gr. 2/3.

Lo stesso pendaglietto calcareo richiamava subito quella costumanza di simili ornamenti personali, che si rintraccia fra le popolazioni neolitiche e si riconosce più comune e più ricca nei depositi sepolcrali eneolitici d'Italia e dell'estero, costumanza che affievolisce e vien meno quasi del tutto nella età del bronzo. Ricordo qui lo studio perfetto che sui *grani per collana e pendagletti di pietra, di conchiglia, di osso* ha compiuto nel *Bullettino di Paletnologia* (6) il Colini con la sua mirabile illustrazione del sepolcreto di Remedello e del periodo eneolitico in Italia. A me cade l'opportunità di riportarmi in particolar modo ai piccoli pendagli e alle perle, tratti dalla medesima roccia di alabastro, che l'Orsi ha raccolto nelle cellette sepolcrali eneolitiche di

Ormai non conveniva più oltre lasciare quell'interessante deposito archeologico dell'agro di Crispiano nel pericolo di essere interamente distratto dai lavori campestri, ed ho stipulato un regolare contratto col proprietario Francesco Serio per i compensi e le indennità da pagarsi a lui nel caso di una esplorazione sistematica di quel primitivo giacimento. E subito, nel marzo del 1908, mi risolvetti a intraprendere la trova, perchè, venuto in Taranto il compianto senatore Angelo Mosso, questi desiderava osservare uno strato preistorico nei dintorni della città.

Volendo raggiungere «la Tamarola», andai a Cri-

(1) Colini, *Boll. di Paletn.*, Anno XXIX, p. 85.
(2) Ann. XXVIII, pp. 79-101.

(3) *Boll. di Paletn.*, Ann. XVII, pp. 67-85, tav. V, fig. 4 e 16.
(4) *Boll. di Paletn.*, Ann. XVIII, pag. 6, tav. II, fig. 12; pag. 67, tav. IV, fig. 5; pag. 72.
(5) *Boll. di Paletn.*, Ann. XXVIII, pag. 69, e, per la bibliografia, nota 944.
(6) *Monum. d. Lincei*, vol. VIII, col. 476 e 477, fig. 60.

spiano; quindi, in direzione di levante, presi la strada di Martina Franca che piega gradatamente a sud-est, e, incontrato il ponte di Santo Simone, di poco lo oltrepassai, volgendo poscia a destra nella campagna profumata di timo, e camminando verso mezzogiorno. A l'altezza di Santo Simone, che è un caseggiato rurale ove dimorano non più di venti famiglie, si procede ancora per breve tratto del sentiero campestre, e si gira a levante intorno a un muricciuolo di confine presso il canale che porta al vallone del Carmine. Di là presto si giunge al campicello del Serio, passando, a sinistra del viottolo, entro i coltivi.

Si è nella piana che in feudo di Taranto si distende ai piedi delle colline di Martina, sopra la gravina del Carmine. Lo sbarramento dei colli sta a greco-levante, a tramontana scende il vallone, e giù a mezzogiorno brilla la città ampia a specchio dei due mari, ed è soleggiata Crispiano a ponente. La Tumarola dista quasi 5 km. da questo borgo, e chi prosegua per la strada di Martina perviene alla discesa del monte Orimini, donde si torna facilmente a Taranto sulla grande strada che mena giù dall'altipiano martinese.

Ho incominciato i lavori di ricerca il giorno 9 di marzo, e li ho finiti senza interruzione il 15 del mese stesso, con l'assistenza del signor Emilio Bavila, funzionario espertissimo della Sopraintendeza di Taranto.

Espongo i risultati delle mie osservazioni.

Sotto il seminato la terra di campagna mantenne la profondità media di 40 centimetri: non era perfettamente sterile, ma conteneva rari cocci di ceramica italiota a vernice nera, tra cui un frammento porta un tratto della fascia di meandro che suole cirenire in basso le rappresentazioni figurate nei vasi dipinti di stile greco e italiota: è un pezzettino del fondo di un modesto cratere a figure rosse, di fabbrica apula dello scorcio del IV sec. prima di Cristo. Nella superfice tali avanzi di stoviglie accennano naturalmente all'antica storia della borgata, che racchiude sotto l'*humus* di tutto il suo tenimento numerosi gruppi di sepolcri del tempo della Magna Grecia (1).

Fig. 3. Gr: $^2/_3$

Quando fu scoperto il piano della roccia sottostante, apparve, per due metri di raggio, la bocca di un vano tagliato nel sasso. Il vano era colmo di bolo, misto in preponderanza con pietrame di càrparo e con detriti tufacei del luogo, ed era altresì ingombrato da pezzi di màzzaro dei colli vicini. Le pietre variavano fra minute e grosse.

(1) Bendinelli G., *Not. d. Scavi*, An. 1913, pag. 417 ss.

raggiungendo il volume massimo di m. 1,00×0,70×0,60. Siffatto riempimento continuò, archeologicamente sterile, per 70 centimetri più in fondo e cioè sino a m 1,10 dal fiore di campagna; nè cessò interamente, ma, conviene dire subito, le pietre, e le più grosse, si sprofondavano anche sotto. Tolto il riempimento, si vide il vano allargarsi, tutto cavato nel monte, sì che presto il suo diametro fu di m. 4,00 e prese forma quasi perfettamente cilindrica con diametro di m. 4,10 nella profondità di m. 1,60 raggiunta dopo che a m. 1,10 si manifestò la superficie del giacimento di avanzi preistorici.

Il terriccio archeologico superiore, il quale ravvolgeva qualche vaso di impasto artificiale nerastro e un gruppo di ossa umane, era alto mezzo metro e finì a m. 1,60 di profondità totale. Da questo livello si è principiato ad incontrare un giacimento di ossa umane, che ha presentato costantemente e uniformemente l'aspetto di una breccia ossifera e si protrasse per il considerevole spessore di m. 1,40 raggiungendo il suo fondo a tre metri dal ciglio della terra vegetale.

Segue un riempimento sterile di mezzo metro con terra e pietre, e poi tornano a rintracciarsi indizi di strato archeologico con qualche residuo di carbone e qualche osso frantumato di bruto, e questo strato cessa a m. 3,65 dal piano di campagna.

Alla profondità di m. 3,60 il vuoto, che è sempre disceso regolarmente in foggia circolare e con diametro uguale, si allarga a mo' di grotta dalla parte tra il levante e il mezzogiorno, ma per poco e senza significato.

A tutto ciò è sottoposto un banco di terra tufacea, dell'altezza di un metro e mezzo.

Giunto così a m. 5,15 di profondità, ho tastato lo scavo ad un pozzo di saggio nel centro, fino a toccare un fondo di 7 metri dalla sommità, estraendo sempre il puro terreno residuale compatto del bolo; nè ho proseguito oltre, perchè ritenni esauriti gli obbietti della mia ricerca.

Riassumendo, si ebbe dunque nel vano la seguente stratificazione:

terreno di campagna	m.	0,40
colmata di materiale di rovina .	»	0,70
	m.	1,10
depositi funerari	»	0,50
	m.	1,60
breccia di ossa umane	»	1,40
	m.	3,00
terra e pietre	»	0,50
	m.	3,50
terriccio e residui di carboni .	»	0,15
	m.	3,65
banco di tufo sciolto	»	1,50
	m.	5,15
bolo		. .

Fig. 4. Gr: 1/4

Tale stratificazione è graficamente rappresentata con la fig. 5 [1].

[1] Mi è doveroso esprimere gratitudine alla ch.ma prof. Laura Gatti, la quale ha eseguito i disegni delle figure 3, 16 e 21; ed al ch. prof. Aldo Mattesucci per le fotografie dei fittili e per i disegni delle figure 6 e 7.

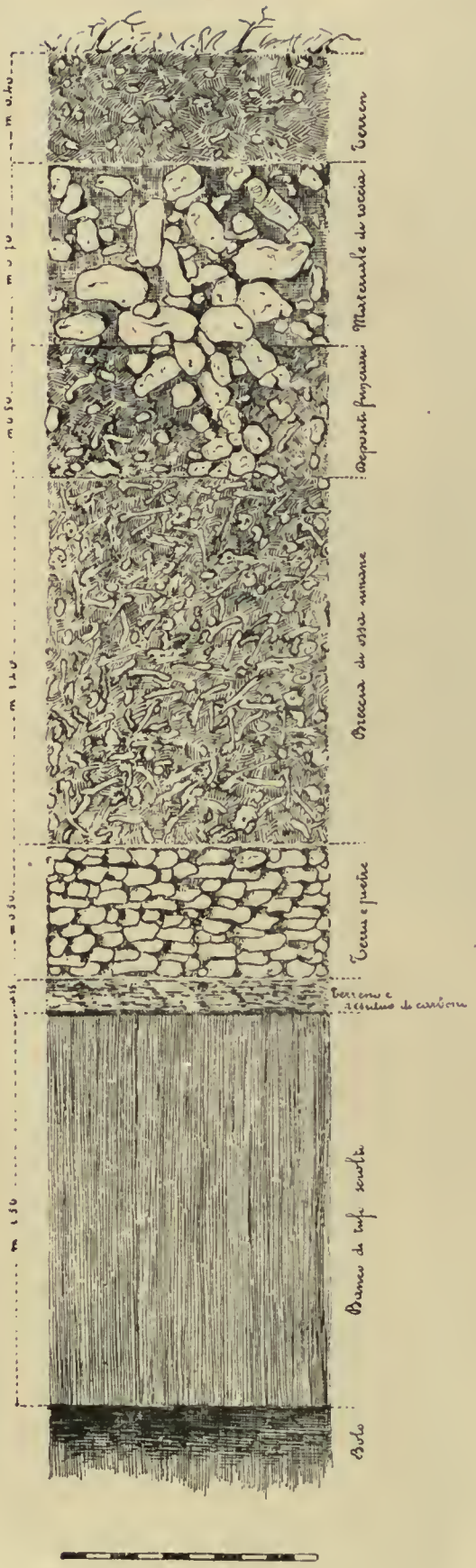


Fig. 5.

Esame dei depositi archeologici.

Strato archeologico superiore. — Il giacimento dello strato archeologico si è liberato e messo allo scoperto nel secondo giorno dello scavo, e comparve, come si è già notato, a m. 1,10 di profondità dal piano della campagna.

Si raccolse subito superiormente un piccolo e rozzo vasetto a bicchiere, il quale si trovò schiacciato in pezzetti, da cui è ora ricomposta la forma. Sul fondo stretto e piano la parete si alza a tronco di cono rove-

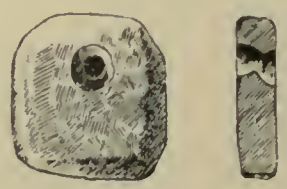


Fig. 6. Gr: 1/1

sciato, poi si gonfia un poco per risalire alla bocca, leggermente rientrando. Un manichetto a bastoncello sormontava l'orlo, ripiegando indietro per innestarsi nella parte più espansa del corpo. Alt. m. 0,08 ; diam. della bocca m. 0,05 (fig. 7).

Vicino al vasello stavano parecchi pezzetti di carbone, un osso di bue ed una conchiglia mangereccia.

Nel medesimo piano superficiale dello strato archeologico giaceva in frammenti una capeduncola rossastra a corpo emisferico dal fondo cupo, con spalla in alto, rientrante e breve, e con labbro, a lista sottile, ripiegato in fuori. L'ansa forma uno stretto occhio oblungo fra lo spigolo della spalla e l'orlo, e sale, curvandosi indietro, con nastro a costole piatte, il quale porta un piccolo foro circolare nello svolto superiore, e termina ad angoletti acuminati. Alt. mm. 78, che sale a mm. 1.33 col manico : diam. della bocca mm. 1.25 (fig. 8).

Si è raccolto altresì un pezzo di labbro e di parete vascolare con l'ansa attaccata. La composizione apparisce abbastanza pura ed omogenea, tanto da ottenersi perfetta coesione e solidità resistentissima nell'impasto, che, messo a cottura regolata e lenta, ha preso un colore grigio-ferro chiaro e uguale per tutto lo spessore di mm. 9. Il fittile ha poi avuto una velatura rossastra, tirata con la stecca. Il manico è fatto di una larga fascia a nastello, impostata dietro l'orlo e appoggiata ad-

dosso alla parete con una piastrella discoidale, che ricorda i manichi riportati sui recipienti di metallo (fig. 9a).

Fra la terra, che si incominciò a rimuovere, trovammo una seconda ansa ed alcuni frammenti vascolari.

L'ansa si riferisce all'ordine dei vasi fini di colore bruno. Per lasciar meglio comprendere con una similitudine la natura e la qualità dell'ottimo impasto nel quale fu manipolato il finissimo recipiente a cui l'ansa

A m. 1.30 di profondità ci imbattemmo il giovane nel primo deposito sepolcrale, che era intatto e collocato quasi a ridosso della parete corrispondente. Lo copriva una pietra di mezzana, senza le pareti delle dimensioni di cm. 57 in lunghezza, 47 in larghezza e 18 in grossezza. Sotto la pietra stava un gruppo di ossa umane, le quali poggiavano orizzontalmente sul fondo per la maggior parte ridotte in piccoli pezzi. Dopo che fu-

Fig. 7. Gr: 1/4

appartenne, dico che pare un bucchero: nè credo si possano riscontrare prodotti migliori nell'industria dei figuli primitivi. L'ansa porta il tratto del collo a cui è attaccata, e di più vi si unisce un frammento del corpo della tazza. Da tali pezzi si vede in frattura l'impasto di un grigio-nero, manipolato laboriosamente, denso e duro senza alcuna porosità e senza briciole di sostanze eterogenee: la parete è soltanto di mezzo centimetro, con superfice bruna ed accuratamente lustrata. Il manico, tirato dall'orlo, si svolge a largo nastro, inarcandosi indietro e discendendo in curva ad attaccarsi sullo spigolo che il collo fa col corpo del vaso (fig. 10a).

Gli altri pochi avanzi di stoviglie che qui si recuperarono, riferisconsi a pareti di grossi recipienti con superfice rossastra o giallognola, secondo il minore o maggior grado di cottura.

rono tolte le ossa, si scoprì, sotto di quelle, il tumulo, e tutto giaceva in uno strato pelvale, per così dire, come in un letto di terriccio color marrone: a vicino si vide un cumuletto, alto circa 15 centim., di conchiglie triturate.

I resti mortali, frantumati, erano rompenti, ed si sarebbe potuto determinare con fondamento e sicurezza a quanti individui fossero appartenuti, imperocchè la presenza dell'unico teschio non indica punto, come avremo occasione di vedere più innanzi nel procedere dello scavo, che la fossa deposizione fosse attinente ad un solo scheletro. In quello spazio ristretto furono raccolte e sepolte sotto una pietra ossa resultanti di uomini; e il peso stesso della pietra li schiacciò, e il tempo e l'umidità le ridussero in frantumi.

In questo terreno archeologico superiore non si ebbe altro da osservare.

Ho tuttavia dichiarato, nei primi cenni, che i lavori di agricoltura avevano intaccato buona parte di questo deposito antico nel suo strato superiore. Anzi, i campagnuoli nei loro lavori trovarono subito facilità di penetrare nella buca lungo la parete del cavo, e giunsero appunto a frugare sino alla profondità di non oltre un metro e quaranta centimetri, tentando di girare la parete, e raccogliendo a ridosso di essa le cinque tazze note e almeno due teschi. Così, sul posto, mi attestava un ossario e non di singole deposizioni funebri. Le ossa erano generalmente spezzate e confuse, miste di terra e di pietre; ma in vari punti e a profondità differenti giacevano particolari e distinti gruppi di frantumi scheletrici ammucchiati e con teschi, senza tuttavia che per nulla simili gruppi costituissero forma di seppellimento.

Rassegno qui i diversi trovamenti e le principali osservazioni.

Fig. 8. Gr: $^2/_3$

lo stesso Angelo Serio: e così noi potemmo controllare che realmente il vasellame era stato deposto intorno alla parete, perchè ugualmente a ridosso della parete medesima noi stessi trovammo sia il piccolo vasello simbolico o votivo, sia la capeduncola ed altri frammenti fittili, sia pure l'ossilegio. E dalle indicazioni sicure e disinteressate del Serio, e dai risultati delle nostre accurate osservazioni, dobbiamo affermare che i primi vasi fortuitamente rinvenuti giacevano in questo strato superiore, alla profondità da m. 1,10 a m. 1,40.

Si nota che per tutto questo strato di depositi funebri il terreno di filtrazione seguita ad essere misto con bolo e con molta pietra locale e dei siti circostanti.

Strato di ossa umane. — Come si è detto, a m. 1,60 di profondità il deposito archeologico prese decisamente e nettamente il carattere di un considerevole strato ossifero di relitti mortali, con la specialità peculiare di

Nella profondità di m. 1,70 e a ridosso della parete verso occidente, si è rinvenuta una pentola, che giaceva corieata con la bocca a nord. Codesto recipiente (fig. 11) ha il fondo piano, del diametro di cm. 11, da cui la parte inferiore del corpo si apre a tronco di cono e la superiore s'incurva e si gonfia un poco, terminando con un listello basso intorno alla bocca, la quale ha cm. 15½-13 di diametro. Nel mezzo del corpo sono piantate obliquamente e in contrapposizione due prese rettangolari, ciascheduna con coppia di fori a cannello, praticati in senso verticale fra l'ansetta e la parete. La pasta del vaso sembra sufficientemente depurata, è stata tirata a spessore alquanto sottile, fu ben cotta in modo da presentare una frattura per gran parte rossiccia, ed è stata esternamenete lisciata a bruno. Alt. m. 0.23. Pare che il vaso fosse tenuto sospeso con funicelle, perchè gli orli dei fori nelle anse sono logo-

rati, mentre che sulla parete restano brevi solchi presso le aperture dei fori stessi. Si può anche dire che la pentola fu usata sopra il fuoco, deducendosi ciò dalle macchie chiare con sfumatura rossa che si vedono sotto il fondo e sulla parete inferiore, come prodotte dalla fiammata.

Vicino alla pentola stavano un teschio ed ossa umane ammucchiate. Di codesto interessante e caratteristico particolare dello scavo e delle scoperte si sono fatte due fotografie, e queste vedonsi riprodotte a fig. 12 e a fig. 13.

Sempre a ridosso della parete verso il ponente si attendevano ulteriori scoperte di corredo vascolare. A 20 cm. più sotto del piano di posa della pentola già descritta, e precisamente in linea perpendicolare dalla massa di ossa, vedemmo il fittile riprodotto a figg. 14 e 15. Ha il fondo a calotta, che un ampio spallo depresso chiude, restringendo il recipiente verso la sua apertura, dove si svolge in fuori il labbro. È munito di doppia ansa. Questa, nella parte inferiore, si attacca con largo nastro allo spigolo prodotto dalla sovrapposizione della spalla

Fig. 9. — Gr: [illegible]

Fig. 10. — Gr: [illegible]

A un metro lontano dallo stesso vaso e nella direzione di levante trovammo un altro mucchio di resti umani, e fra questi si riconobbero anche denti e ossa spaccate di animali, rifiuto di pasto. Non c'era segno di alcun teschio, e i resti mortali parvero di più che non un solo individuo.

Livellato e pulito lo strato a m. 1,75 di profondità, si vide tutto lo spazio pieno di ossa umane rotte e mescolate insieme. Di fra le ossa si trasse fuori anche un pezzo di legno carbonizzato.

Scavandosi in questo ossario, il terreno, che lo avvolgeva, fu meno sassoso, e subito si potè determinare verso il centro della grande buca un nuovo cumulo di avanzi umani, particolarmente raccolti sull'altro [illegible] disperso di scheletri. A 60 cm. di distacco verso [illegible] dal detto cumulo giaceva una coppia di [illegible]

sul fondo, e si piega sopra la [illegible] della spalla formando un occhio [illegible]. Superiormente si eleva diritto e più largo il nastro a foggia rettangolare, e termina [illegible] nella [illegible] della [illegible] [illegible] ad alto [illegible]. Tale [illegible] [illegible] è, in effetto, [illegible], composto di tre elementi diversi, i quali si fondono insieme. Dalla faccia esterna del manico si è distaccata in gran parte la crosta della ingubbiatura bruna, lasciando allo scoperto l'impasto interno perfettamente cotto a color mattone. Tuttavia rimangono [illegible] tracce d'uno speciale genere di ornamentazione a cerchietti, ottenuti come con la pressione della bocca di un cannello circolare del diametro di mm. 11 sulla patina ancora molle della ingubbiatura. Le impressioni del cannello [illegible] e talvolta [illegible] i cerchietti. Questi [illegible] cerchi [illegible] per tutta la faccia in linea

verticale mediana, e quattro sono disposti accanto agli angoli del tratto inferiore dell'ansa (fig. 16, *a*).

La struttura del recipiente, con sagoma biconica, pronunziata a vivo spigolo dove la spalla si sovrapponeva al fondo tondeggiante, si connette decisamente con la conoscenza delle forme vascolari prodotte dalla metallotecnica, e ciò importa molto a considerarsi per la cronologia delle cose che qui esaminiamo. Ma la più

Fig. 11. Gr: 1/3

caratteristica e più interessante peculiarità del fittile è la decorazione che esso porta in giro per tutta la estensione della spalla. Noto che il vaso, dopo una forte cottura a rosso, è stato internamente ed esternamente coperto e incrostato di robusta ingubbiatura tirata a color bruno e lisciata a lucido. Orbene, l'ornato fu graffito nella ingubbiatura, dopo che il vaso era stato cotto. Il motivo ornamentale è dei più semplici e più naturalmente spontanei. L'artigiano, provveduto di una punta, ha tracciato a mano libera sulla superfice dell'oggetto una prima linea, e, sotto di questa, una seconda linea uguale, con quell'impulso, con quel movimento istintivo che si manifesta in ogni fanciullo, quando, presa in mano una penna o una matita, descrive una spezzata a zig-zag curvilineo (fig. 16, *b*). Nel disegno inciso sul nostro vaso sono le medesime incertezze e interruzioni, disuguaglianze e irregolarità che si riscontrano nel disegno capriccioso del fanciullo inesperto e inconscio. Riguardo alla tecnica della esecuzine può dirsi che la incisione appare di taglio netto, meno che in qualche piccolo tratto, dove lo strumento adoperato sembra sfuggisse sul piano inclinato e liscio della ingubbiatura, lasciando solo tenue traccia di esile graffiatura superficiale. Così, anche, la sottile punta che penetrava nella crosta del fittile, ha scheggiato gli orli della incisione. La punta medesima, urtando sotto la ingubbiatura contro la massa dell'impasto indurita dalla cottura e ruvida, ha trovato sufficiente resistenza, e, nell'attrito, non si è mantenuta fissa, ma ha saltellato, producendo un fondo tremolante nel graffito. È possibile riconoscere che lo strumento impiegato per intagliare dovesse essere provveduto di punta metallica, piuttosto che silicea.

Misure del recipiente: alt. mm. 105, col manico mm. 164; diam. mass. mm. 190; apertura della bocca mm. 120 circa; diam. interno mm. 90-95.

Eravamo evidentemente nel punto culminante e più proficuo dello scavo, e quella giornata del 12 di marzo ha impresso con vivacità nella fantasia le immagini e le visioni di quanto si andava scoprendo di istante in istante. Feci portare con diligenza tutto il piano dello

scavo a m. 1,90 di profondità e cioè al livello del giacimento del vaso graffito, lo vidi come aprirsi un vero ossario: da per tutto erano relitti umani, spezzati e confusi, nè potevasi discernere e determinare un singolo deposito funebre che sembrasse una tomba. Si ebbe così la impressione che dentro quella vasta buca fossero gettate o portate ossa di scheletri e che l'avvenimento fosse stato accompagnato dal cerimoniale del rito, di cui rimasero, quali non dubbie testimonianze, quattro altre stoviglie, che qui di seguito descrivo e che stavano addossate intorno alla parete come il vaso graffito.

A m. 1,55 di distanza verso nord da questo ultimo fittile si recuperarono frammenti di una tazza carenata a fondo tondeggiante. I rottami della tazza erano *in sito*, e lo strato si manifestò perfettamente intatto; e perchè della tazza non si è trovata la parte del manico, e in generale difetta quasi tutta la parte superiore, bisogna ritenere che il vaso fu lasciato in quell'ossario così mancante come noi l'abbiamo raccolto.

Gli altri tre fittili (due capeduncole e un orciuolo) aderivano al segmento parietale di nord-est: le capeduncole stavano vicine fra loro, e poco discosta era l'orciuolo.

Fig. 12

Di uno degli attingitoi, a superfice macchiata in nero, bruno e rossastro (alt. mm. 70, con l'ansa mm. 120; diam. della bocca mm. 114-116), riproduco la fotografia nella fig. 17. Simile è il secondo, a superfice bruna, e fu trovato con l'ansa spezzata al disopra dell'occhio di attacco (alt. mm. 70, con l'ansa mm. 119; diam. della bocca mm. 135-141). Entrambi hanno fondo tondeggiante e corpo prominente a spigolo. Tuttavia, mentre nell'esemplare qui figurato il labbro è quasi dritto, nell'altro è obliquato in fuori, formando internamente spigolo con la breve spalla. Vi è altresì differenza nell'ansa: come si vede dalla figura, l'ansa del-

l'uno porta l'alto nastro di foggia rettangolare e lievemente curvato in dietro ; nel secondo invece il nastro ha gli orli rilevati, gli angoletti acuminati e rovesciati indietro e il dorso a costolatura longitudinale e non a superfice piana. In ambedue gli esemplari le anse sono impervie.

Presso i tre vasi si scoprirono due teschi adiacenti fra di loro.

Con un distacco di 70 centimetri verso sud da questi teschi, si potè riporre a nudo un ben determinato gruppo di ossa umane, e, isolatamente, di fianco alle ossa, un teschio, messo in contrasto fra due pietre.

Fig. 13.

L'orcinolo, sferico e sormontato da labbro svasante, è provveduto di manico robustissimo, il quale sorge dal segmento superiore del corpo mediante due attacchi, che formano un occhio tondo da un lato e di figura piuttosto ellittica dall'altro, e sale con grosso spessore a verga quadrangolare, elegantemente sagomata in profilo curvilineo ad S. Codesta ansa, nella metà superiore, è perforata con incavo triangolare, che posteriormente si risolve in foro ovale. La verga, nella sommità, si allarga a costola rettilinea ed è terminata da bottoni discoidali sugli angoli. La parete del vaso è abbastanza sottile, cotta a rosso, ingubbiata e lustrata a bruno. Alt. mm. 140, col manico mm. 190; diam. della bocca mm. 105 (figg. 18 e 19).

E sempre nel medesimo piano, a m. 1,90 di profondità, più verso sud-ovest, si riconosceva perfettamente e si liberava dal terriccio un nuovo mucchio di ossa umane, e, sotto il mucchio, si trovò un teschio rivolto a settentrione, e, 20 centimetri più sotto del teschio, ancora un altro ne giaceva depostovi con le occhiaie in su. In questo stesso livello, fra il terreno e il pietrame che nell'avanzare dei secoli avevano impastato quell'umano ossilegio, segnitaronsi a vedere sparse anche ossa di bruti.

La mattina del giorno 13 lo scavo era giunto alla profondità di m. 2,10 e si seguitò la esplorazione del deposito di ossa umane, incontrando, sotto i due te-

schi precedenti, un nono cranio, che mancava della mandibola inferiore e guardava a levante. A cm. 80 da esso, verso nord-est, se ne rinvenne un decimo ed era fracassato minutamente. Nello spazio tra i due teschi apparve un fitto e numeroso giacimento di spoglie mortali ridotte in frantumi. Allargandosi lo scavo, si ebbe ad osservare che, più a sud del primo di questi due ultimi teschi, ne stava un terzo e poggiava immediatamente sopra un quarto; e a m. 1,10 di distanza verso est

canti: dei quali sei esemplari appartengono alla notissima classe delle capeduncole carenate, di fine impasto così detto italico liscio, lustrate e annerite, provvedute della doppia ansa ad alto nastro. Fu altresì raccolto un settimo manico di questo medesimo genere, per cui possiamo asserire che il caratteristico attingitoio costituiva, per la metà, il tipo di vaso adoperato nelle funzioni rituali che accompagnavano le cerimonie religiose di quelle mortuarie deposizioni.

Fig. 14. Gr. ½.

si vide ancora un abbondante gruppo di ossa umane, come sempre, rimescolate, ridotte anzi in frantumi, e tra le schegge era un nuovo teschio e si raccolsero anche due difese di cinghiale.

Terra, pietrame ed ossa umane scomposte si cavarono poscia fino alla profondità di tre metri, dove il giacimento dell'ossilegio venne a cessare. Ed alle ossa umane andavano spesso unite anche ossa e denti di animali, importando considerare come non poche delle ossa di bruti recassero i segni evidenti dell'azione del fuoco.

La ceramica.

Nel materiale ceramico, che corredava il singolare deposito funerario della Tumarola, noi disponiamo, per il nostro esame, di tredici vasi interi o di poco mancanti: [...]

Dobbiamo essere sicuri che quattro delle dette tazze e il manico isolato si trovarono nel deposito superiore; le altre due noi vedemmo estratte nel grande ossario, e cioè nel deposito inferiore: nè tra le prime e le seconde è differenza sensibile, sicchè possono in massima assumersi come principale criterio di classificazione e di cronologia del monumento che studiamo, mettendole in rapporto coi gruppi e con gli strati archeologici a cui siffatte specie di vasi notoriamente si riferiscono.

Le capeduncole della Tumarola sono tutte semiglobari, apode e di mediocri dimensioni. Le anse che le sormontano, hanno forma semplicissima; il nastro è quasi trapezoidale, coi margini piani o per niente rilevati, e talune con gli angoletti appena accennati. Di sette anse quattro soltanto sono perforate con apertura circolare. È dunque una forma abbastanza arcaica nella numerosa serie, a noi pervenuta, di simili attingitoi.

Ormai è perfettamente noto che codesti caratteristici prodotti vascolari compaiono nei fondi di capanne e nelle grotte della valle della Vibrata in provincia di Teramo (1), e si riscontrano altresì nella grotta delle Felci dell'isola di Capri (2); sono nel dolmen di Albarosa (3), e, più sviluppati, nel vicino dolmen di Bisceglie (4), come pure parecchi esemplari se ne contano nello stesso Barese fra le stoviglie degli strati più recenti del Pulo di Molfetta, e cioè nelle caverne (5), non che fra gli avanzi di una abitazione preistorica dentro Bari medesima (6); frequenti e di tipo ancora arcaico s'incontrano nella grotta di Pertosa (1), nè mancano nell'altra dello Zacchito (2), poco lontana da questa, in provincia di Salerno, ai confini verso la Basilicata; e con forme evolute, provviste di orecchiette ritorte, si ebbero dalle cameruccie sepolcrali di Murgia Timone in quel di Matera (Apulia) nella Basilicata (3).

Appariscono dunque in un ambiente che ha origine nell'eneolitico, pur approfondendosi talora anche nel neolitico, e che specialmente si conservò ed ebbe impulsi di progresso, quando intervenne sull'Italia meridionale la schietta civiltà del bronzo col suo peculiare patrimonio di costumi e di industrie, ambiente che, qua e là, oltre si protrasse fino agli albori della prima età del ferro.

Fig. 15. Gr: 2/3

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXIII, pag. 122, tav. V, fig. 1; pag. 137, tav. XIII, fig. 10.

(2) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXI, pag. 58 ss., tav. III, figg. 3 e 11.

(3) Gervasio, *I Dolmen e la civiltà del bronzo nelle Puglie*, in *Documenti e Monografie della Comm. Prov. d'archeol. e st. patria*, vol. XIII, Bari, 1913. pag. 56, fig. 21.

(4) Ibidem, pag. 29, fig. 7.

(5) Mayer M., *Le Stazioni preistoriche del Pulo di Molfetta*, in *Docum. e Monogr. d. Comm. Prov. d'arch. e st. patria*, vol. VI, Bari. 1904, pp. 67, 105 ss., figg. 68, 72–82; Gervasio, op. cit., pp. 163–164, figg. 87–88.

(6) Gervasio, op. cit., pag. 119 ss., figg. 64–67, 74–76.

(1) Patroni, *Caverna naturale con avanzi preistor. in Prov. di Salerno*, in *Monum. d. Lincei*, vol. IX, col. 568, figg. 17 e 18; coll. 579–580, figg. 34–36; Carucci P., *La Grotta preist. di Pertosa*, Napoli, 1907, coll. 123–126, tavv. XXI e XXII.

(2) *Archivio per l'Antropologia*, vol. XXXIII, pp. 207–209, figg. 9, 12 e 14.

(3) *Bull. di Paletn.* Ann. XXIX, pag. 94, fig. 29; Patroni, *Un villaggio siculo presso Matera nell'antica Apulia*, in *Monum. d. Lincei*, Vol. VIII, col. 487, figg. 81, 82 e 84.

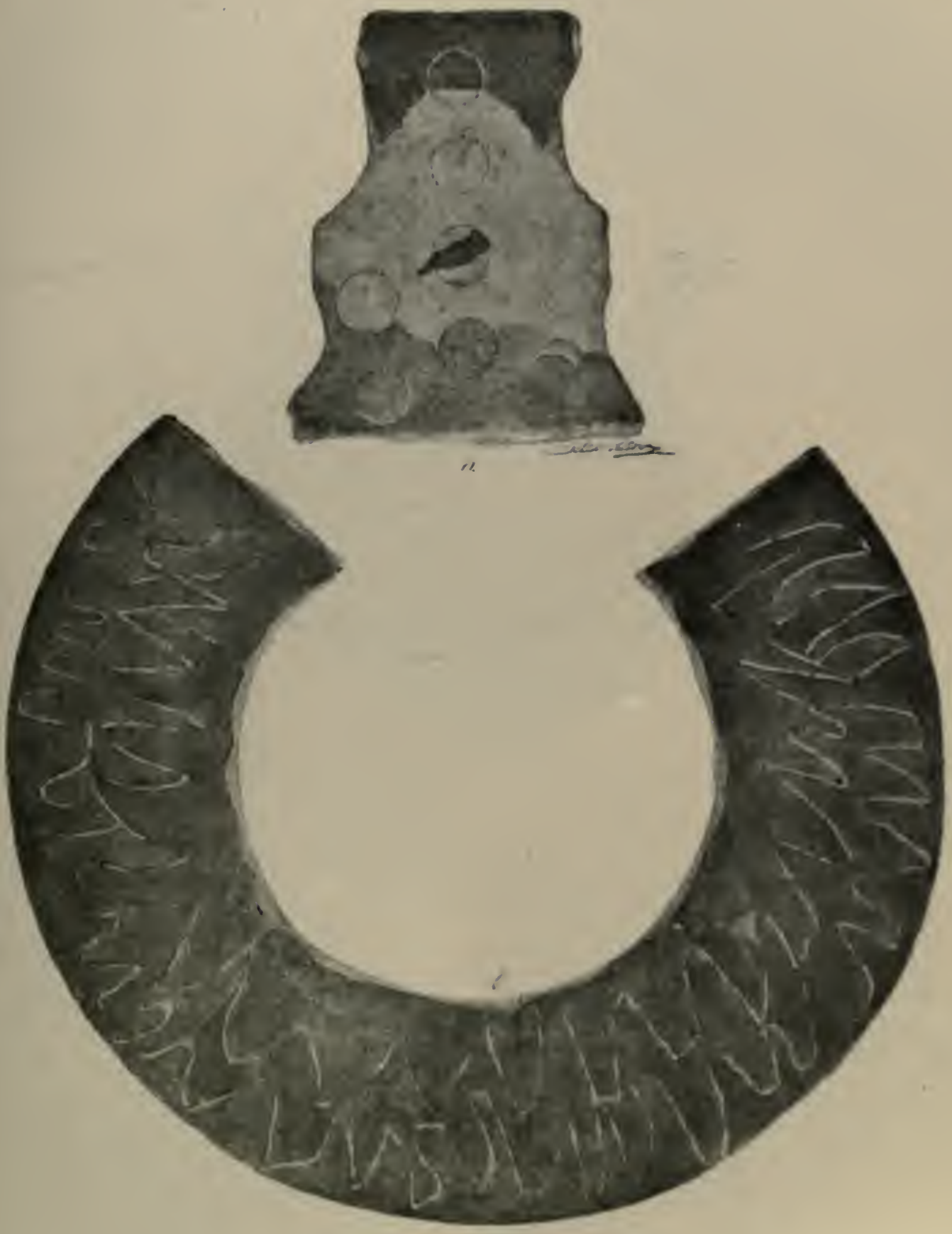


Fig. 16

La foggia delle anse ad alto e largo nastro penetrò in vero ed ebbe svolgimento di struttura e di misure nel gruppo archeologico della pura età del bronzo, quale ormai conosciamo in Apulia a Coppanevigata in quel di Manfredonia nella Capitanata (1), e più propriamente nella stazione terramaricola di Taranto in Terra d'Otranto (2).

Le eleganti capeduncole di Crispiano non sono cer-

Fig. 17. Gr: 1/2

tamente le tazze dello *Scoglio del Tonno* a Taranto, le quali raggiungono ampie dimensioni di scodelle a fondo piano e mostrano lo sviluppo perfetto nel nastro del manico, che si alza largo e slanciato direttamente dall'orlo del vaso, coi margini laterali molto rilevati, col vertice incavato a sella e con gli apici pronunziati e trasformati in orecchiette ritorte.

Morfologicamente il tipo di tazza comune e famigliare alla gente che ci ha lasciato il deposito funebre della Tumarola, trova più stretto confronto, per il grado di arcaicità del manico, con gli esemplari della medesima classe di ceramica conosciuta nella Pertosa (1): della qual grotta il Colini, conoscitore profondo in materia, ha stabilito la sincronia con la antichissima palafitta di Polada nel Bresciano (2). E uguali riscontri ha nei gruppi baresi del dolmen di Albarosa (3), delle caverne del Pulo di Molfetta (4) e degli avanzi preistorici nella città di Bari (5).

Per essere più preciso non voglio trascurare di notare che nel Pulo e a Bari, fra la maggioranza di tipi semplici, qualcuno appare già in progresso di evoluzione (6).

Si sa del resto che le caverne del Pulo furono abitate anche nel pieno della età del bronzo fino a raggiungere i primordi della prima età del ferro con rapporti verso la civiltà rappresentata dalla terramara di Taranto (7).

Quanto al materiale di Bari (città), vi ha qualche forma dell'ansa sud-italica col vertice incavato ed anche con gli apici ad orecchiette (8), e però taluni pochi

---

(1) Mosso, *Stazione preist. di Coppa Nevigata presso Manfredonia*, in *Monum. d. Lincei*, vol. XIX, coll. 332-333, tav. VIII, 45 A-B.

(2) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXVI, pag. 13, tav. II, fig. 6. Capeduncole con l'ansa sud-italica ad alto nastro esistono altresì in un villaggio ancora inedito, da me scoperto ed esplorato presso Porto Perone nella campagna di Leporano, vicino al sito dell'antica Saturo (circondario di Taranto).

(1) Cfr. Carucci, op. cit., tavv. XXI e XXII.

(2) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXIII, pag. 204.

(3) Cfr. Gervasio, op. cit., fig. 21 a pag. 56.

(4) Cfr. Mayer M., op. cit., figg. 68, da 72 a 81.

(5) Cfr. Gervasio, op. cit., figg. 64, 74, 75 e 76. pp. 119-120.

(6) Per il Pulo cfr. figg. 79 e 81 nel Mayer, ripetute a figg. 87 e 88 nel Gervasio; per Bari cfr. figg. 65 e 66 nel Gervasio.

(7) Gervasio, op. cit., pp. 160-161.

(8) Così il Gervasio a pp. 119-120 dell'op. cit. descrive tali manichi: « *Nel maggior numero dei casi* il nostro è di forma sem-

esemplari presentano una maggiore evoluzione che non si riscontri nella Tumarola: tuttavia non sembra che l'insieme dei resti fittili a noi pervenuti per le ricerche del Gervasio induca facilmente a credere che codesto strato preistorico si debba riportare alla età avanzata del bronzo, o meglio si debba classificare come

impasto tenace e grigio a superfici rivestite di una vellatura nerastra come i fittili della Tumarola, a cui taluni esemplari si rannodano - e la vedremo in seguito - altresì con identità per la fattura. D'altra parte vi è pure un ordine di ceramiche ordinarie, ornate con cordoni plastici, che si raffronta con la ceramica grezza

Fig. 18. — Gr. 1/2.

« anello di congiunzione fra la stazione di Coppa Nevigata e la terramara di Taranto » (1). La stazione di Bari pare abbia un fondo decisamente neolitico con stoviglie di cottura a rosso, perfettamente penetrata in tutto lo spessore dell'impasto; e ci sono vasi decorati con impressioni eseguite sulla pasta ancor molle per mezzo di uno stecco munito di punta tonda. L'altra classe di quella ceramica è invece di genere fino con

dello *Scoglio del Tonno* a Taranto. La stazione di Bari dovrebbe dunque essere sistematicamente studiata, per mezzo di nuove ricerche, nella sua stratificazione, a fine di poter giungere ad una conclusione sicura, tanto nei rapporti etnografici, quanto nella estensione del tempo in cui abbia durato. È ben vero che sui prodotti vascolari di Bari mancano del tutto le decorazioni incise, più propriamente caratteristiche dell'eneolitico; ma non vi ha neppure indizio della nera vernice che par specifica gli strati di Coppa Nevigata e di Taranto, mentre che in Terra di Bari, a Terlizzi, si è trovata nel fondo del farmacista Nicola De Sario (2) l'ansa a cornetti, elemento importantissima fra i gruppi archeologici della perduta civiltà del bronzo.

---

plice, rigido o alquanto inclinato all'infuori, rettangolare oppure coi margini laterali incavati ..... Il lato superiore o si mantiene dritto, oppure s'incurva sensibilmente in basso e le punte estreme si elevano, assumendo una forma semilunare ». Il Gervasio chiama di *configurazione singolare* un bel manico, bene sviluppato, coi « margini laterali ripiegati all'infuori, le due « punte estreme, . *insolitamente* sviluppate a guisa di orecchiette » (fig. 66) ».

(1) Gervasio, op. cit., pag. 151.

(2) Ibidem, pp. [illegible], figg. [illegible]

Mi pare superfluo qui insistere sulla estensione geografica di codesta forma di manico ad alto nastro, e sulla questione, già discussa fra i paletnologi, intorno all'ansa sud-italica, che il compianto senatore Mosso, con la sua genialità sintetica, definì, allo stato delle scoperte avvenute, di « tipo appulo » (1). La questione, posta dal Patroni (2), fu ripetutamente trattata e illu-

Fig. 19. Gr: 1/2

minata dal Colini (3), e in ultimo fu ripresa dal Gervasio (4). Anzi, questi crede « oltremodo impossibile l'ipo-« tesi di un principio informativo dissimile tra l'ansa « a nastro e l'ansa cornuta, e, più ancora, l'ipotesi della « migrazione della prima dal mezzogiorno nel nord d'I-« talia (5).

Intanto si oppone che nelle Marche (grotta di Frasassi a Fabriano, fondi di capanne di Arcevia), in Romagna (villaggi di Villanova e della Bertarina di Vecchiazzano a Forlì, del Monte del Castellaccio a Imola), nella Emilia (grotta del Farnè presso Bologna), l'*ansa di Frasassi* può dirsi quasi sporadica ed è in gruppi archeologici pervenuti alla età del bronzo con civiltà mista, e cioè a fondo neo-eneolitico, modificata da forti influssi delle industrie e della civiltà dei terramaricoli (1). Ed è sporadica nelle terremare di Rastellino e Castelfranco nel Bolognese, di Gorzano e Puglia di Redù nel Modenese. Parrebbe dunque strano che quella forma venisse a diffondersi nell'Apulia e in altri luoghi dell'Italia meridionale dal nord, dove il tipo stesso è tutt'altro che diffuso. Non solo, ma quaggiù l'ansa in parola è nella sua origine evidentemente più antica dell'ansa cornuta e si trova, anche durante l'età enea, in gruppi archeologici, dove si è autorizzati a credere che l'ansa cornuta non sia penetrata. Già prima il Mosso, descrivendo l'ansa a nastro, la disse impropriamente « leggermente cornuta »; tuttavia all'eminente uomo non sfuggì la possibilità che si trattasse di una « forma indigena apula » (2). Ma il Gervasio si spinge troppo oltre nell'affermare, contro

(1) *Monum. d. Lincei*, vol. XIX, pp. 393-394, n. 45.
(2) *Monum. d. Lincei*, vol. VIII, coll. 517-520.
(3) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXIX, pag. 94 ss., XXXIII, pag. 122 ss.
(4) Op. cit., pp. 230, 234 ss.
(5) Op. cit., pag. 235.

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXII, pp. 114-116; XXVI, pp. 47-48; XXIX, pp. 81-82.
(2) *Monum. d. Lincei*, vol. XIX, coll. 332-333.

l'opinione comune, che « una sostanziale differenza tra i due tipi non si riesce a distinguere » (1).

Mi resta solo da fare un'ultima osservazione.

Si è presa l'abitudine di citare in comparazione con l'ansa sud-italica i tipi, che il Colini con prudenza chiama *affini* ad essa, e che abbondano nella Sicilia orientale (2). L'Orsi stesso, al cui nome va felicemente legata la conoscenza perfetta che noi abbiamo della civiltà sicula, « per le differenze che nelle loro forme più progredite e caratteristiche queste anse presentano nelle due aree geografiche », dubita « che non possano essere derivate le une dalle altre, ma che sieno sorte indipendentemente da un nucleo comune » (3). In verità, dinanzi ai materiali del II periodo siculo nel museo siracusano io non ho mai saputo conoscere la giustezza delle comparazioni che gli autori istituiscono fra il nostro manico e le grandi anse col vertice, mi si permetta dire, generalmente biforcato, quasi a coda di rondine.

Ho accennato che al Mosso non sfuggì l'ipotesi razionale che il manico a largo nastro, perforato o impervio, sia di tipo indigeno apulo. Con ciò tuttavia non intendo affermare la medesima cosa. Anche il Gervasio ritiene giustamente *non dimostrato* che le anse ad alto nastro sieno nate nelle Puglie. La esplorazione degli strati preistorici nel continente dell' Italia meridionale è ancora troppo scarsa e in gran parte ancora troppo incerta; sicchè non possono sempre farsi deduzioni di indole generale. Noi quaggiù abbiamo di fronte l'altra sponda adriatica, e molta luce a noi verrà dalla penisola balcanica, quando sia colà possibile rintracciare più intensamente e più esattamente le relazioni di civiltà fra i due paesi.

Circa alla forma, a me sembra finalmente si possa ritenere di tipo più arcaico, ossia più vicino al prototipo da cui derivò, la foggia duplice dell'ansa, e cioè quella che s'imposta con l'anello sulla spalla della tazza, così come è nei nostri esemplari.

Nella cavità della Tunarola, dentro l'ossario, insieme con due delle capeduncole, di cui abbiamo trattato (vedi fig. 17), e con un'altra tazza carenata, era associato l'orciuolo che ho riprodotto a figg. 18 e 19. Tal gruppo di suppellettile vascolare si trovò, ripeto, a m. 1,90 di profondità, sotto il cui livello non incontrammo ulteriormente oggetti fittili: rappresenta dunque le prime stoviglie deposte nella profonda fossa.

Il manico dell'orciuolo richiama subito il tipo simile uscito fuori dai resti di vita primitiva dissotterrati nel giardino dell'ospedale civile di Bari presso la spiaggia del mare (1). Vi è la differenza che il manico di Bari è impervio, e da ciò consegue soltanto che il nostro apparisca più svelto e più elegante. È alto centimetri 11. La verga rettangolare che si eleva dall'occhio di attacco, ha sui fianchi, al di sopra dell'occhio, lo spessore di mm. 30 e si assottiglia gradatamente a mm. 10 in alto, mentre sulle due facce raggiunge con la larghezza costante di mm. 25 la base dell'apertura ellittico-triangolare, divergendo poscia fino a mm. 33 nel punto dove la estremità misura 70 mm. di distanza fra i bottoni degli apici. I bottoni, del diametro di mm. 20, sono disposti obliquamente e così il sommo vertice dell'ansa si riduce a mm. 60 di estensione. L'occhio formato dagli attacchi ha un diaframma di mm. 20 dalla parte circolare, e dalla parte ovale conta invece 25 mm. sull'asse maggiore e 15 sul minore.

Per il modellamento a S e per essere il vertice un po' rovesciato all'esterno, codesto robusto manico si presta in modo facile e acconcio all'impugnatura, assicurandovi la mano col polpastrello del mignolo dentro l'occhio e tenendo disteso il pollice sotto il vertice espanso, dove i bottoni servono ad appoggiare e fermare il manico stesso sul pugno della mano.

È logico supporre che nell'uso il vaso dovesse servire per attingere liquidi da un recipiente grande e di larga apertura.

Tettonicamente il manico ha somiglianza con quello del dolmen di Leucaspide fra Taranto e Massafra, pubblicato dal Mosso (2). Anzi, come a Leucaspide, manichi uguali, terminanti, dice il Mosso, in una espansione piatta, perforata da una apertura triangolare, esistono anche a Porto Perone presso Leporano (Taranto). Sono decorati nella faccia anteriore con una coppia di linee parallele incise lungo i margini laterali. A Porto Perone se ne videro altresì provveduti di due fori triangolari a vertice contrapposto, uno alla base del manico e l'al-

(1) Op. cit., pag. 235.
(2) *Bull. di Paletn.*, Anno XXXIII, pag. 121.
(3) Op. cit., pag. 238.

(1) L. c., pag. [illegible], fig. [illegible].
(2) *Le origini della civiltà mediterranea*, Milano, Treves, [illegible], pag. [illegible], figg. [illegible].

tro alla sommità. Siffatta classe di anse permane pure nelle stoviglie della stazione terramaricola di Taranto, con la sua struttura a verga di grosso spessore, che verso l'estremità si assottiglia in forma piatta e si espande a mo' di spatola o di ascia, con occhio di attacco e foro in alto di fogge ovali: il profilo dei margini e del vertice è rettilineo e sono sparite le incisioni di ornato.

A Bari e alla Tumarola si sono aggiunti negli apici i bottoni, il quale ornamento plastico già vediamo presentarsi nelle ceramiche delle palafitte occidentali che dall'eneolitico fiorirono nella fase più antica dell'età del bronzo. In generale questi alti manichi possono risalire nella loro origine comune al tipo rudimentale dell'ansa ad orecchietta od anello, sormontata da appendice ad ascia, quale il Colini ha pubblicato nel volume XXIX del *Bullettino di Paletnologia* a pag. 61, fig. 8 (vedi p. 58), appartenente alla palafitta dei Lagass' tra Vho' e S. Lorenzo Guazzone nel Cremonese, stazione simile e coeva alla torbiera di Polada (Lonato). L'ornato dei bottoni discoidali era conosciuto nel Circondario di Taranto anche a Porto Perone, dove è con sufficiente larghezza applicato agli apici delle stesse anse sud-italiche a largo nastro perforato.

Importantissimo per la nostra indagine è il vaso, di cui ho riprodotto con le figure 14, 15 e 16 le fotografie e un disegno. Fu raccolto a breve distanza e nel medesimo livello dell'orcinolo, del quale si è tenuta or ora parola. Sono dunque materiali strettamente sincroni. L'ansa di questo nostro vaso ricorda nella sagoma il manico trovato fra gli avanzi preistorici della città di Bari, e pubblicato dal Gervasio a fig. 68 nel suo lavoro sui Dolmens e la civiltà del bronzo nelle Puglie (vedi p. 122). Il manico di Bari ha la particolarità che nel terzo superiore si restringe bruscamente in una appendice trapezoidale, così come il nostro; e, con identità di contorni, termina nella foggia della caratteristica ansa sud-italica ad alto nastro. È un tipo di manico perfettamente adatto alla impugnatura, a somiglianza di quello dell'orcinolo; così che il recipiente potesse adoperarsi comodamente per attingere e per bere. Ma, soprattutto, l'interesse di codesto manico viene dal motivo ornamentale dei circoletti, che furono stampati con un tondino sulla patina fresca di rivestimento del vaso, dopo la prima cottura del vaso stesso. Ciò specialmente si deduce dal fatto che la impressione del tondino, anche dove è riuscita ad incidere la crosta del fittile e non soltanto a deprimerla, non ha intaccato la superfice ruvida e solida dell'impasto sottostante, già cotto. Sembra, in vero, che il vaso, dopo la cottura, abbia ricevuto una specie di bagno in una pasta finissima o patina di color bruno, accuratamente spalmata e levigata con la stecca. Il fittile, così perfezionato, pare sia stato esposto ad una seconda e leggera cottura, perchè la superfice esterna, divenuta lucida, ha il color bruno a macchie scure e chiare.

A tal proposito, che cioè si abbia in Crispiano una classe di ceramiche con superfice bruna per rivestimento di uno speciale e sottile strato nerastro, rimesso a fuoco dopo la cottura del vaso, cade opportuno di accennare in particolar modo che la capeduncola da me pubblicata a fig. 17, e raccolta a m. 1,90 di profondità, presenta la superfice macchiata, e che ciò si dovette evidentemente alla irregolarità della seconda cottura, a cui fu esposto il fittile dopo essere stato ingubbiato. Di fatto, la capeduncola che ha l'impasto interiore cotto intensamente fino a un tono rosso-chiaro, fu tutta coperta di un nuovo e robusto rivestimento d'argilla. Questo rivestimento, sul fondo interno, dove l'azione del calore durante la seconda cottura ebbe ad esser debole e indiretta, rimase nero, e la macchia nera si estende anche per un lato del labbro fino a proiettarsi con una lingua nel tratto inferiore del manico. La superfice esterna invece, dove il calore ha agito direttamente, si è schiarita al brunastro, e più specialmente nella parte dietro il manico ha subito la maggiore intensità del fuoco ed è diventata rossastra.

Tornando al fittile, che ora c'intrattiene, notevolissimo è il fregio della spalla (fig. 16, *b*), che ci riporta decisamente al ben noto gruppo di stoviglie con decorazioni graffite ad intaglio sull'argilla già cotta, gruppo riconosciuto originariamente caratteristico dell'eneolitico.

Codesta tecnica di incidere ornati lineari a disegno geometrico primitivo sulla pasta già cotta dei vasi è per ora a noi precipuamente e più numerosamente nota nel Materano per le pazienti e preziose raccolte costituite dal benemerito senatore Ridola. Questi nella sua chiara e compendiosa pubblicazione su « la Grotta dei Pipistrelli e la grotta funeraria in Matera », trattando della ceramica preistorica di quella regione fa opportunamente, col sussidio di sicura conoscenza e di esperienza esercitata, una speciale classe dei fittili con

« disegni geometrici svariati graffiti sulla *patina lucidata* del vaso già cotto » (¹). L'ornato si sarebbe ottenuto con una punta di selce che graffiva sull'argilla *già cotta ed impatinata* (²). Tale classe di ceramica materana ha dunque la superficie patinata (³), come l'hanno i vasi fini della Tumarola. Nella stessa classe a Matera si trovano altresì forme vascolari a calotta emisferica, quali prevalgono nel nostro scavo.

Il Ridola dichiara che tal gruppo di stoviglie va quasi sempre unito con l'ossidiana (⁴), elementi che sarebbero stati entrambi importati probabilmente dal Mediterraneo orientale (⁵).

Massimiliano Mayer, che ha dato notevoli e laboriosi contributi allo studio dei vari e diversi problemi paletnologici dell'Apulia, riconobbe nei vasi fini delle grotte di Molfetta (secondo periodo del Pulo) che la « superficie a politura offre spessissimo un aspetto come *screpolato*, pieno di fessure latenti come di una vernice che minaccia distaccarsi a minuti pezzi » (⁶). A siffatto genere di ceramica, per lo più liscia, vanno associati tuttavia « alcuni tentativi sporadici di incisione » che « portano un carattere tutto speciale » (⁷), e sono « graffiti con selce o altra punta tagliente sulla ingubbiatura o pulitura, ma con così poca precisione e spesso anche con così imperfetta interpretazione, da non valicare il carattere di un semplice divertimento o di oziosi tentativi di imitazione di qualche motivo geometrico » (⁸). Il Mayer, notando che la decorazione neolitica incomincia con impressioni fatte sulla pasta molle, riferisce alla fine del neolitico « il metodo irrazionale di incidere sulla superficie guastando la politura » (⁹).

Un frammento del medesimo tipo di ceramica pare provenga anche da Terlizzi nel barese (¹⁰).

La decorazione del nostro vaso è nettamente limitata sul manico e sulla spalla: sul manico a semplice impressione nella patina fresca, e sulla spalla col tipico graffito nella patina indurita al fuoco. È stato osservato come nelle stoviglie eneolitiche i graffiti prendano già il carattere di disegni geometrici, ma mantengano ancora in gran parte lo spirito antico che ebbero i neolitici, di coprire, con le incisioni sull'argilla molle, quanto più fosse possibile la superficie del recipiente: mentre che, più innanzi nel tempo, la decorazione è confinata ad occupare soltanto qualche elemento tettonico del vaso per dar rilievo ad esso (¹). Il Gervasio fa tale osservazione in riguardo alle coppe di Andria, che egli vuol riferire alla età del bronzo, appunto perchè le zone punteggiate o riempite di zig zag, ottenute sull'argilla molle, girano « con vero spirito nuovo » sotto l'orlo del vaso, dividendolo in due parti distinte: il corpo e il collo. E giustamente soggiunge che « codesto sobrio sentimento della decorazione è quale permane sporadicamente nell'età del bronzo, e in maggiore diffusione in alcuni gruppi dell'età del ferro » (²).

Il Colini, analizzando i caratteri della ceramica che fu tratta dalle palafitte occidentali, fa considerare come in quegli strati preistorici dell'Italia settentrionale appariscano le forme vascolari a calotta sferica e tondeggianti e le forme carenate; e come le decorazioni, incise o punteggiate a mano libera, si limitino al collo, al ventre e alle anse e sieno disposte in giro a zone di elementi geometrici, fra cui le linee spezzate a zig zag o ondulate; contrappone tale classe di stoviglie alla industria fittile dei neolitici di Alba e del Reggiano, la confronta invece con le ceramiche a noi tramandate nei sepolcri eneolitici di Fontanella Mantovana, di Cà di Marco e di Remedello nel Bresciano e ne stabilisce per queste l'origine eneolitica, donde ebbe sviluppo nell'età del bronzo (³).

Mi sono alquanto indugiato a richiamare alla mente del lettore tutto questo che è noto agli studiosi, per stabilire la posizione cronologica e stratigrafica del nostro vaso, il quale costituisce, di per sè, un elemento principalissimo per le conclusioni etnografiche e cronologiche, che riguardano il singolare monumento da me scoperto.

La struttura del fittile, formato di due parti sovrap-

(¹) Vedi lo specchietto sintetico dei quattro tipi della ceramica preistorica materana nella citata opera del Ridola, Matera, B. Conti, 1912, pp. 38-39, classe III.
(²) l. c., pag. 36.
(³) l. c., pag. 41.
(⁴) l. c., pag. 42.
(⁵) l. c., pag. 60.
(⁶) op. cit., pag. 94.
(⁷) l. c., pag. 90.
(⁸) l. c., pag. 120.
(⁹) l. c., pag. 124.
(¹⁰) Gervasio, op. cit., pag. 189.

(¹) l. c., pp. [illegible].
(²) l. c., pag. [illegible], cfr. pag. [illegible].
(³) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXIX, pp. [illegible].

poste e unite a spigolo, col fondo aperto a calotta emisferica, e ugualmente la struttura globare dell'orcinolo non hanno riscontro nelle svariatissime fogge dei vasi dello Scoglio del Tonno a Taranto, che segnano la fine dell'età del bronzo in questa regione.

Una scodella di modellatura affine, dal corpo emisferico unito a spigolo con la spalla, si conosce, invece, tra la suppellettile funeraria di Monte Sannace nel territorio di Gioia del Colle (Bari), ed è pure decorata intorno alla spalla con parecchie serie di punti ottenuti per mezzo della estremità ottusa di una stecca di legno (1). Vi ha la differenza che in questa il fondo è piatto e non tondeggiante, e manca il risvolto del labbro. Anche la forma globare, o almeno molto simile alla globare, si riscontra fra le stoviglie della medesima località (2), dove esistono tombe a grotticella o a forno, di tipo siculo, con pozzetto di discesa e con scheletro rannicchiato.

Così l'ornato del nostro fittile non appartiene assolutamente al patrimonio dell'industria ligulina fiorita nell'abitato terramaricolo di Taranto. Il disegno ornamentale a zig-zag ondulato ricorda invece la piccola olletta biconica con anse orizzontali ad arco della grotta di Pertosa (3).

La sobria decorazione geometrica circoscritta nella zona della spalla e i circoletti distribuiti con ordine simmetrico sul manico, la tecnica della decorazione stessa, l'uso probabile di una punta metallica nel graffire, la sagoma biconica del fittile sono tutti elementi che ci inducono a giudicare il vaso quale prodotto di gente d'origine eneolitica, già evoluta sotto l'influsso rinnovatore dell'oriente mediterraneo premiceneo.

A 20 centimetri superiormente dai vasi finora discussi, era la pentola con anse forate, contrapposte a presa, di cui è data la forma nella figura 11. Per la sua costruzione il fittile va genericamente collegato con le stoviglie di foggia ovoidale, che furono ovvie anche ai figuli delle palafitte occidentali del nord d'Italia: così ad esempio, un secchiello della palafitta di Polada porta altresì anse orizzontali forate (4). Fra le stoviglie conosciute delle Puglie la nostra olla ha somiglianza di profilo, se non certo d'impasto, col dolio rosso-mattone, a superfice grezza, ornato di cordone plastico presso l'orlo, proveniente dai resti preistorici di Bari e pubblicato dal Gervasio a fig. 82 del suo lavoro sui *dolmens* (1): esso è inoltre provveduto di anse a presa. Anche l'olla di Gioia del Colle, data dal Gervasio a fig. 44 dello stesso suo lavoro (2), per quanto sia di profilo più curvilineo verso il fondo, ha molto simile la modellatura del labbro a semplice listello ed è munita di robuste prese trapezoidali contrapposte, impiantate obliquamente a metà del corpo.

L'ansa a presa, forata con due buchi, è diffusa, in Puglia, nello Scoglio del Tonno a Taranto ed è a Porto Perone di Leporano, a Bari (3), a Coppanevigata (4): è un tipo di appoggiamano che deriva dalle semplici protuberanze e buguette, donde si svolsero anche le false anse ad orecchiette forate e non forate, e che ha radice nel neolitico, perdurando con svariata foggia e contorno nella età del bronzo.

Anche questo vaso conferma la tecnica, qui segnalata, di rivestire le superfici del fittile, dopo una intensa cottura, con un sottile strato di materia nerastra, lisciata a brunitura e rimessa al fuoco.

Tale tecnica e la doppia cottura sono caratteri pressochè generali della ceramica di Crispiano. Il Colini riscontra come speciale caratteristica nelle ceramiche neolitiche più fini della grotta all'Onda sulle Alpi Apuane, in quel di Lucca, un simile rivestimento delle superfici dei fittili con impasto più fine, « applicato, se non esclusivamente, certo spesso dopo una prima cottura ». Anche quelle stoviglie furono successivamente « lisciate con un brunitoio di osso o di pietra, e si esposero spesso di nuovo alla fiamma » (5). Circa ai vasi delle camerucce sepolcrali del Materano dice che « le pareti dopo una prima cottura che le aveva arrossate, si rivestirono di un impasto nero più fine e si lucidarono » (6). La medesima osservazione egli fa per alcuni frammenti finissimi a superfice nero-lucida di tazze col fondo a calotta delle caverne di Monte S. Angelo nella Valle della Vibrata, nei quali frammenti riconosce l'impiego della ingubbiatura sulle due facce; e nota specificata-

(1) Gervasio, op. cit., fig. 30.
(2) Ibidem, figg. 32 e 33.
(3) *Monum. d. Lincei*, vol. IX, col. 376, fig. 28.
(4) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXIX, pag. 236, tav. V, fig. 17; cfr., per la forma, anche la fig. 20 dela medesima tavola.

(1) pp. 129-130.
(2) pp. 89-90.
(3) l. c., pp. 124-125, fig. 72.
(4) *Monum. d. Lincei*, vol. XIX, col. 328, tav. VI, fig. 29.
(5) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXVI, pag. 200.
(6) *Bull. di Paletn.*, anno XXXIII, pag. 220.

mente che « uno degli esemplari, rosso-bruno sotto la rivestitura nera, fa credere che questa si applicasse dopo una prima cottura » (1). Per tali qualità il Colini conclude che insieme con le antichissime stoviglie neolitiche delle caverne e dei fondi di capanna del Teramano ce n'è un gruppo, il quale *nella preparazione delle facce annerite e lucidate a modo dei buccheri*, nelle forme *composte di varie parti unite ad angoli*, *nello sviluppo delle anse* si coordina alle suppellettili e ai *corredi fittili delle stazioni e delle tombe del continente e delle isole, che appartengono a una fase neolitica avanzata ed all'eneolitico*, e in parte all'età del bronzo (2).

Secondo le comparazioni da noi stabilite nell'esame della figulina di Crispiano, questa appunto deve riferirsi alla nuova *facies* che l'antichissima industria fittile prende nell'Italia centrale e meridionale durante l'eneolitico e ai principii dell'età enea.

Ceramiche dello strato archeologico superiore. — Sappiamo già come i primi rinvenimenti furono casuali e come a me furono portate da Angelo Serio tre capeduncole con alta ansa a nastro, ed un manico della medesima foggia: una simile capeduncola io stesso ho raccolta *in situ* a m. 1,10 di profondità e cioè alla superficie dello strato archeologico recenziore. Di tal classe di fittili ho precedentemente trattato: qui mi occorre di aggiungere una osservazione per quel comunque valore che essa possa avere, ed è che delle cinque anse del tipo sud-italico, una soltanto (quella appartenente all'attingitoio portatomi dal Serio la seconda volta) è impervia, come sono impervie le uguali anse degli altri due attingitoi rinvenuti nello strato archeologico inferiore, a m. 1,90 di profondità. Ciò potrebbe significare, come io credo, che la forma più arcaica del doppio manico ad anello sormontato dal largo nastro non nascesse con la perforazione nel nastro di sopraelevamento; così che nella stratificazione della Tumarola al livello più antico le capeduncole rechino il nastro impervio, mentre che nelle capeduncole del livello più recente predomini il nastro forato.

Per le indicazioni date a me dal Serio sul posto, si può esser certi che i primi materiali a me recati nella primavera del 1907 fossero presi alla superficie del deposito archeologico, quando il contadino, nel lavorare la terra, vide aprirsi di sotto il vuoto, e vi frugò dentro e ne trasse ossa umane e avanzi di ceramica. [illegible] si era fatta una via di discesa lungo la parete della cavità. La seconda volta, allorchè mi addusse l'attingitoio dal manico non forato, i pezzi dell'ansa tabulare e il pendaglietto [illegible] di calcite, certamente si valse della via per lo innanzi aperta, e dovette scavare un po' più sotto e rinvenire colà gli nuovi oggetti. Non sarebbe pertanto erroneo pensare alla possibilità che l'attingitoio del manico impervio si trovasse ad un livello più addentro nello strato archeologico, che non dove furono recuperate le prime tazze dal manico forato. In ogni modo, quantunque tale supposizione non abbia fondamento scientifico, resta fermo, per i risultati dello scavo sistematico, che nella stratificazione archeologica della Tumarola la capeduncola ad ansa sud-italica perforata, trovata *in situ*, rappresenta un livello superficiale e che le capeduncole ad ansa sud-italica impervia, ugualmente trovate *in situ*, rappresentano un livello più profondo.

È del resto naturale ed ovvio che la ceramica dello strato superiore presenti caratteri particolari di maggiore recenziorità che non quella dello strato più antico.

Fra i vasi che ho avuto dal Serio, la tazza a corpo emisferico, riprodotta nella fig. 4, forma l'anello di attacco della doppia ansa, di cui era munita, mediante un bastoncello schiacciato e non più mediante una fascia piatta: il che pare indizio di lavorazione più progredita; il sopraelevamento del manico andò perduto, nè se ne può argomentare la foggia. Si deve altresì notare che il tallone dell'ansa è rilevato sopra il piano della parete in modo da sembrare che il manico fosse stato lavorato a parte ed applicato sul vaso.

Abbiamo visto come la grande [illegible] del [illegible] di Crispiano conservi il carattere peculiare del fondo convesso: così sono tutti i vasi che rinvenimmo a m. 1,90 di profondità, e così tutte le capeduncole ad alto nastro ed anche quest'ultima tazza emisferica. In totale, di 15 vasi che si trassero dalla cavità della Tumarola, dieci sono modellati a fondo tondeggiante e cioè sono apodi; ed è questa una ben nota caratteristica peculiare dei prodotti fittili dell'eneolitico. Gli stessi vasi, anche per essere composti di varie parti che si uniscono a spigolo con profilo spezzato, appartengono a quel medesimo gruppo di stoviglie che pare abbia avuto cominciamento e sia entrato in uso nel finire del neolitico (1).

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXIII, pag. 136.
(2) *Bull. d. Paletn.*, Ann. XXXIII, pag. 221.

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXIII, pag. 137.

ne abbiamo esemplari frammentari in Puglia anche al Pulo di Molfetta (1). Ma nella tazza data a fig. 1, e parimenti raccolta dal Serio, noi vediamo una forma più avanzata, col fondo piano, col corpo a cono tronco rovesciato e col labbro piegato a spigolo verso l'interno. Vi ha di più in essa il tipo della piccola ansa a presa, fatta ad orecchietta e attaccata allo spigolo sotto il labbro: è trapezoidale, col margine superiore insellato e con gli apici acuminati. La ciotola, sia per la sagoma che per il tipo del falso manichetto, ha comune riscontro nella ceramica della terramara dello Scoglio del Tonno a Taranto: il che basta a provarne la sua recenziorità sugli altri vasi fin qui studiati.

In generale tuttavia anche le fogge di vasi a cono tronco rovesciato appariscono nelle palafitte occidentali del nord e le tazze a profilo angoloso vennero nell'eneolitico. Così una affinità si può scorgere fra la nostra ciotola e la sagoma della ciotola con manico a cilindro retto delle tombe di Andria (2), se non che questa è a fondo convesso. Anche a Gioia del Colle abbiamo forme di scodelle a profilo angoloso per il labbro inclinato verso l'interno (3).

In Sicilia una ciotola carenata, col bacino a tronco di cono rovescio, col fondo piano e stretto, e col labbro a gola, il quale è sormontato da un alto manico nastriforme, è apparsa – dice l'Orsi – come un *quid di eccezionale ed anomalo nella ceramica di Piano Notaro* a Capo Soprano in sepolcri *protosiculi* di Gela (Caltanisetta). L'Orsi naturalmente la confronta con le vere ciotole continentali di Pertosa, del Materano e di Taranto, ritenendola portata nell'isola da *infiltrazioni e contatti con un'arte ed un gusto diversi* (4).

Nella descrizione dei resti archeologici trovati sul sedimento superficiale della grande cavità della Tumarola ho richiamato l'attenzione dello studioso sopra un bel frammento di tazza, che ha il collo unito a spigolo col corpo, ed un elegante manico nastriforme, di poco sormontante l'orlo. Il nastro è largo mm. 34 nelle estremità di attacco sul vaso, raggiungendo nel risvolto della nocca la maggiore larghezza di mm. 37: esso forma un'apertura ovale di mm. 53 sull'asse maggiore e di mm. 30 sul minore (fig. 10). Una così evoluta ed artistica foggia di manico ha riscontro fra quella ceramica di Terlizzi (Bari), che indubbiamente si rannoda con l'industria vascolare dello *Scoglio del Tonno* a Taranto e si riferisce ad una avanzata età del bronzo (1).

Ho paragonato il nostro esemplare ad una specie di bucchero, e può realmente ritenersi come saggio dei prodotti migliori e più progrediti, a cui sieno potuti pervenire i figuli che lavorarono a mano nell'impasto artificiale-nerastro. Ne sono qualità specifiche la perfetta compattezza e solidità della parete, la sagoma elegante della tazza con il collo a profilo concavo e il corpo sfuggente in curva, l'agile modellamento e la sottigliezza dell'ansa, l'accuratissima levigazione e brunitura della superfice interna ed esterna, la quale ha preso alla fiamma un colore bruno schiarito. La stessa posizione del frammento nel terriccio superficiale che copriva i depositi archeologici più recenti della Tumarola ci porta stratigraficamente, oltre che a giustificare la piena evoluzione di tecnica quale si contempla nel nostro esemplare, ad assegnare ad esso una età già più inoltrata.

Così ad una tecnica progredita e cronologicamente avanzata deve attribuirsi il manico a nastello, appoggiato dietro l'orlo di un pezzo di ampia scodella, ed inferiormente applicato alla parte del fittile per mezzo di un disco a piastra nel quale termina la fascia del nastro (fig. 9). La piastrella di attacco ha il diametro di mm. 64; il nastro ha una larghezza di mm. 40, che accresce a 44 nel mezzo. Lo sviluppo totale del manico è della lunghezza di mm. 113, e la luce del nastello ha i diametri di mm. 14 e 24. Il manico è stato lavorato separatamente dal vaso e presta facile similitudine con la metallotecnica. A Coppanevigata non mancano esempi di anse simili, se non uguali, lavorate a parte: il Mosso ha pubblicato al n. 43 della tav. VII nei *Monumenti Antichi* dei Lincei (2) un'ansa a nastro, che ha due grandi risvolti alle estremità laterali nell'attacco inferiore, coi quali è applicata sopra la parete del recipiente a cui appartenne (3).

Questo manico rappresenta col manico precedente e con altri pochi avanzi ceramici gli ultimi cocci ab-

(1) Mayer M., op. cit., pag. 96, fig. 17, 1

(2) *Bull. d. Palet.*, Ann. XXXI, pag. 169, tav. X, fig. 5.

(3) Gervasio, op. cit., pag. 77, fig. 29.

(4) *Bull. di Palet.*, Ann. XXXIV, tav. III, fig. 4, pag. 131, n. 19; pp. 135–136.

(1) Gervasio, op. cit., pag. 105, fig. 61.

(2) Vol. XIX, An. 1909.

(3) l. c., cfr. col. 332.

bandonati o caduti in quel grandioso e misterioso ossario.

La ceramica della Tumarola è generalmente d'impasto fine e a superfice bruno-nerastra. Il manico terminato a piastrella, invece, ci porta altresì esempio di un'altra specie di ceramica a superfice rossastra, ottenuta con una velatura colorata, che fu distesa con la spatola sopra tutto il vaso. L'impasto del fittile è eccellente, come ho già notato nella parte descrittiva di questo lavoro, ed ha un tono grigio-chiaro uniforme per l'intero spessore.

I pochi frammenti di stoviglie grossolane che giacevano sparsi nel terriccio alla superfice del deposito archeologico, ci fanno conoscere il genere della lavorazione dei litrili di molta capacità. Anche per questo ordine di vasi si è impiegata una terra sufficientemente pura e bene impastata, ottenendo pareti forti e compresse. Quantunque debbasi tener conto che, in generale, le terre adatte alla figulina si trovino comunemente abbondanti e tutte ottime in questi luoghi, dove l'arte della ceramica nell'antichità è sempre stata in fiore e divulgatissima, conviene nondimeno considerare che l'esame dei più trascurabili cocci grossolani dà a noi prove sicure di una tecnica provetta ed eccellente in rapporto con l'alta antichità a cui si riferiscono. Lo stesso grado di cottura nei rottami, di cui scriviamo, ci conferma in tale opinione. Così, ad esempio, un pezzo di parete vascolare, dello spessore che va fino ad oltre un centimetro e mezzo, e con superfice bruno-rossastra, ha i margini perfettamente cotti a rosso e la massa intrinseca ridotta a un color grigio cenere: al di fuori c'è il lisciamento della stecca. Ed un simile pezzo di vaso, del medesimo spessore ma a superfice giallognola opaca, porta altresì più profondi segni di penetrazione della cottura con più larghi margini schiariti a pallido e col nucleo interiore fatto ugualmente cinereo. Un terzo coccio, grosso 14 mm., mostra che l'azione del fuoco fu assai intensa dalla parte esterna, avendone arrossato l'impasto per la profondità di circa mezzo centimetro, mentre il resto dello spessore, con distacco netto, fino alla superfice interna è di tono grigio ferro: le pareti, dentro e fuori, sono state tuttavia entrambi in ugual modo accuratamente lisciate a spatola con una velatura color marrone. Un quarto piccolo frammento è, per tutti i 12 mm. della sua grossezza, di un grigio-ferro omogeneo, eppure ha le superfici lisciate a color marrone chiaro esternamente e bruno internamente: l'impasto è così forte che si potrebbe dire come pietrificato.

Ci sono due cocci di impasto grigio-cenere, sottilissimo e solidissimo, quasi perfettamente depurato: le superfici furono trattate a buona lisciatura di stecca in marrone più o meno chiaro. Rappresentano vasi intermedi fra i grossolani ed i fini; uno ha lo spessore di mm. 9, l'altro di mm. 5. È una bella lavorazione, quale può essere raggiunta dalla evoluzione di un lungo esercizio.

Ritengo dunque che per la buona qualità delle argille impiegate, per il depuramento accurato di esse, per la manipolazione laboriosa, per l'intensa cottura, per la solidità resistente delle pareti, per il trattamento delle superfici con ingubbiatura finissima a tinta unita, le stoviglie di Crispiano derivino dalla perfezionata tecnica dei figuli neolitici e rappresentino il massimo sviluppo di quell'industria, proseguita dai discendenti all'aprirsi di un'èra nuova e di una nuova civiltà, sotto le influenze di estranee forme tettoniche e di una radicale modificazione dello spirito e del gusto artistico.

C'è il solo vasetto simbolico raccolto espressamente, il quale ha un impasto rozzo, non depurato, con inclusi calcarei e con frattura internamente del colore del carbone. Codesto fittile accessorio fu esposto alla cottura della fiamma che ha arrossato i margini della parete interna ed esterna e ne ha schiarita tutta la superficie grezza e senza ingubbiatura. Fu lavorato grossolanamente ed è riuscito di pasta friabile e mal cotta. Evidentemente non è un oggetto di uso. Ne ho ripreso la forma a fig. 7. Si può dire che la sua sagoma sia quasi biconica con orlo assottigliato: in ogni modo lo stesso manichetto a bastoncello, che ornamentava ad orecchia il vasetto, è un elemento che darebbe all'oggetto una posizione cronologica più inoltrata col resto della ceramica del monumento.

Ipotesi sulla natura del sepolcro.

Dai fatti semplicemente esposti, mondo che a noi parvero, sorge chiara e ferma la deduzione che il monumento servì come sepoltura secondaria, e si connette con le gesta che nell'alta antichità accompagnavano tale rito funebre.

Non è neppur difficile ricostruirne la forma, se si prendano in esame la sezione geologica del sito in cui giacque il sepolcro, lo stato nel quale a noi pervenne il monumento, e le materie di colmatura della cavità.

Richiamandoci alla sezione stratigrafica paletnologica, rappresentata nella fig. 5, abbiamo detto come nello spazio da m. 1,10 a m. 1,60 di profondità si

Fig. 20.

Ispezionando la sezione geologica aperta dal nostro scavo, risultò la seguente struttura del luogo:

terreno di campagna	m.	0,40
roccia non compatta di carparo	»	1,20
	m.	1,60
banco di tufo friabile e tenero	»	2,05
	m.	3,65
strato di sabbione tufaceo . .	»	1,50
	m.	5,15
bolo		. .

La roccia di carparo che sta sotto l'*humus* è venosa, ossia disgregata, portando fenditure per le quali l'acqua filtra senza ostacolo alcuno.

trovassero i depositi funebri superiori. Orbene, considerando che questo spazio in natura era tenuto dal banco di carparo, bisogna convenire che gli antichi avessero ridotto a mano d'opera la roccia, demolendola parzialmente. E in realtà così fecero, incavando e formando nel carparo una vôlta o cupola, come apparisce chiaro dalla fotografia, che qui pubblico (fig. 20). Nella fotografia distintamente si vede, in sezione verticale, il taglio della roccia ad arco, col banco tufacco che fa da piedritto sotto la vôlta.

Valga a riprova della cosa tutto il riempimento della parte superiore del sepolcro, che noi verificammo per lo più costituito di massi informi della roccia locale. La

colmatura avvenne principalmente in causa della caduta della vôlta, che dovette dapprima franare nei punti dove fu più assottigliato e indebolito il banco di carparo per l'adattamento di essa. Non si deve per altro escludere che la cupola, la quale veniva così a coperchiare il monumento, sia stata in qualche punto spezzata nei tempi di molto posteriori anche dalle opere campestri di dissodamento, trovandosi scarsa colà la terra di coltura e per ciò poco protetta la roccia, di per sè stessa del resto non compatta e friabile. Ad ogni modo è naturale che quando il suolo si sprofondò nel vuoto sottostante, la colmatura potesse essere compiuta dai coloni col getto di materie di scarico, come pietre di mazzaro, di spurgo del terreno, rotolate giù dalla collina e ingombranti la campagna; come frantumi di tufo e sterili terre di bolo. Ma non deve neppure escludersi che il pietrame di mazzaro e di carparo, le terre e il bolo che si trovarono fra le rovine della vôlta e sopra lo strato archeologico recenziore, rappresentassero piuttosto la originaria colmatura della cavità, che è probabile abbiano fatta gli stessi primitivi, allorquando, forse dopo un'ultima deposizione di ossame umano, chiusero e abbandonarono definitivamente il sepolcreto.

Nello spazio aperto dentro il banco di tufo, sino a 3 metri di profondità, stava la breccia ossifera di relitti mortali. L'ossario, e già lo accennammo, aveva la sua base sopra un sedimento di pietre informi, frammiste con terra per 50 cm. di spessore. Codesto materiale fu gettato nella grande buca precedentemente alla deposizione dell'ossario.

Inoltre, sotto siffatta postura del pietrame giaceva un terriccio che si era laggiù radunato più verso il centro, con lo spessore di circa 5-10 cm. intorno alla parete e di 15 cm. nel mezzo. In vero, già a m. 3,60 di profondità affiorava in tutta la periferia la polvere tufacea dello strato sottoposto, ed il terriccio si riduceva nella sola parte centrale, toccando la profondità di m. 3,65 corrispondente al livello di basamento del banco di tufo. Quando la sera del 14 di marzo fu tolto l'ingombro delle pietre e si notò di nuovo la presenza di quell'impuro terriccio nerastro e untuoso che è caratteristico degli strati archeologici, se ne cavò una prima parte, esaminandola accuratamente e scernendovi detriti di carbone e pezzetti di ossa spaccate di animali. La mattina del 15, proseguendosi lo scavo, si ripeteva l'osservazione, perchè incontrammo e registrammo a m. 3,60 di profondità, nel mezzo del piano a cui eravamo giunti, ancora avanzi di carbone in uno strato di cenere. La presenza di cineri e di carboni, non che il loro attorcimento non rari di ossa spezzate di bruti determinarono la natura di un vero e proprio focolare e segnalarono colaggiù una indiscutibile traccia dell'azione umana e del pasto. Non va neppure trascurato il fatto che anche in questo profondo e leggero strato cominciammo ad imbatterci in pietrame, il quale altro non era se non materia del giacimento immediatamente superiore.

Per la esilità dello strato l'azione dell'uomo in quel fondo è da giudicare sia stata transitoria e breve. Si è acceso certamente del fuoco: si può essere celebrato un sacrifizio augurale e consumato un solenne banchetto di propiziazione.

Quella gente primitiva di Crispiano, scelto il punto dove compiere il tradizionale rito funerario, ha tagliato nel carparo un pozzo di discesa per 70 centimetri, come perfettamente si vede in sezione nella fotografia che ho più sopra riprodotta. Il pozzo stava sulla linea mediana della vôlta, con larghezza capace del passaggio di una persona: incominciava cioè con l'apertura di circa un metro, restringendosi a metà fino a 50 centimetri: ed era chiuso da due lastre di pietra carparo messe l'una sull'altra, le quali si impostavano sopra la roccia. Il sepolcro è stato scavato al di sotto nel tufo, e poi si è compiuto superiormente il lavoro di riduzione e di adattamento del carparo a centinatura per dare al vano della buca la foggia arcuata di una specie di cupola, assottigliando sui fianchi la roccia dal proprio spessore naturale di m. 1,20 gradatamente fino allo spessore minimo di cm. 70 nel centro in alto. Quegli antichi indigeni avrebbero avuto la intenzione di formare come una tomba a tholos sotterranea, la quale potrebbe essere stata consacrata da un sacrificio e da un banchetto. Dopo la cerimonia inaugurale è da supporre che si sia apparecchiato, con getto di pietre e di terra, sul piano affiorante del sabbione tufaceo e sui resti del banchetto propiziatorio, un fondo solido quale basamento e letto dell'ossario.

La tholos è a noi pervenuta con rottura della vôlta; e del monumento dò la ricostruzione grafica nello spaccato verticale con la fig. 21.

Il *Giornale degli scavi* redatto dal signor Emilio Pavia, soprastante ai lavori, registra: «A m. 3,60 dal piano «di campagna cessa il solito strato di terra nera mista «con pietre, e si presenta un banco di sabbia tufacea

« per uno spessore di m. 1,50 sino alla profondità di « m. 5,15 ».

Per i suesposti fatti non c'è nessun dubbio che, tagliato nella roccia di carparo il pozzo di discesa, la grande buca fosse aperta con scavo in tutto lo spessore del tufo sino al fondo di 3 metri e 65 centimetri.

seduta di grosse pietre per una lunghezza di circa 2 metri, il qual giacimento dalla parete dello scavo si estendeva in larghezza per poco più di mezzo metro nel piano della buca. Si sarebbe potuto dire che in quel canto le pietre fossero state messe artificialmente. La loro superfice anteriore era rivestita di una materia cristallizzata, deposi-

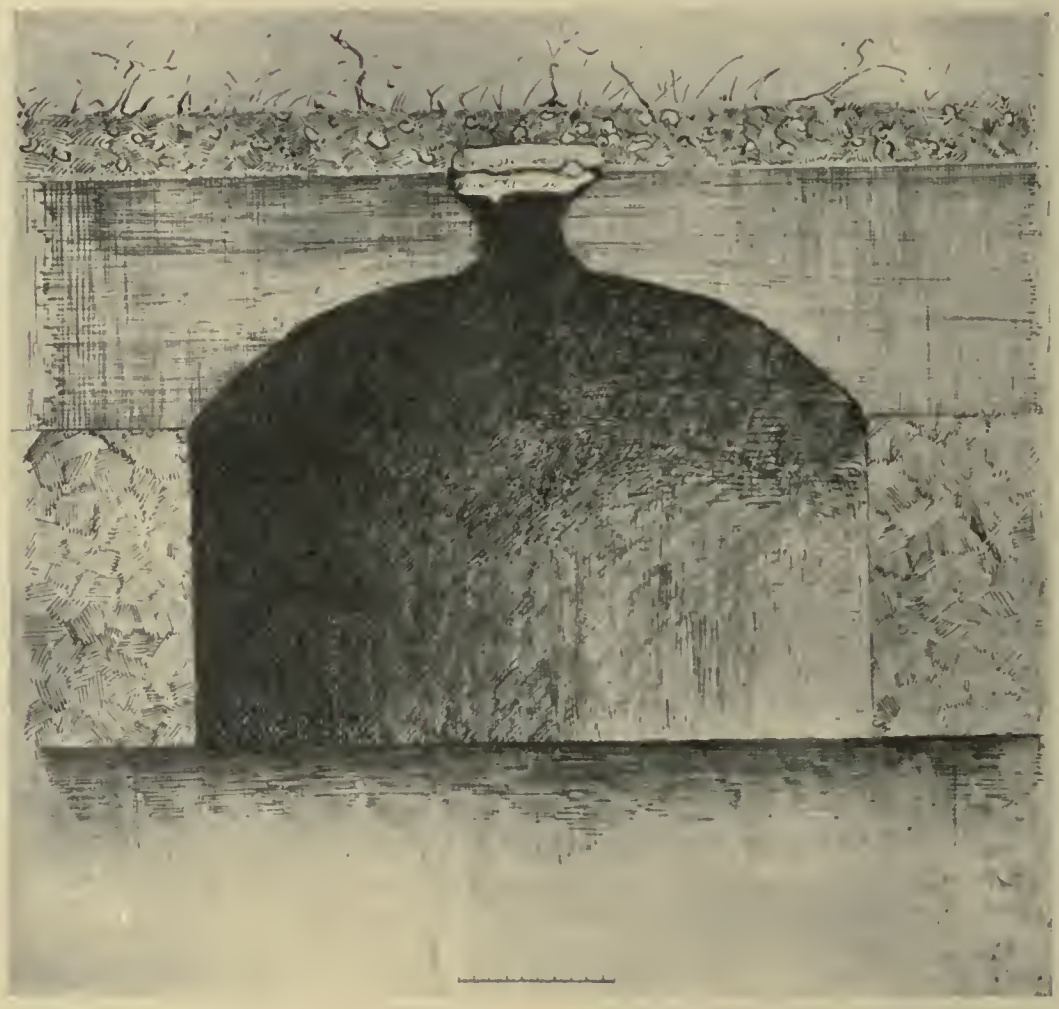


Fig 21.

Quando comparve il sedimento di tufo sfarinato, pensai di dar sosta alla ricerca; ma la natura mobilissima del sedimento stesso mi indusse, come misura di precauzione, ad esplorare oltre. Così a m. 4,80 di profondità, portando sempre lo scavo sopra un piano circolare del diametro di m. 4,40 in proseguimento dell'asse del sepolcro, vedemmo la parete della buca che noi andavamo approfondando, sgrottarsi leggermente nel segmento meridionale, e in quel punto si trovò ancora terreno nero misto con pietre e fra la terra giacevano pure alcune ossa di animali di mediocre grandezza. Anzi, nel fondo di 5 metri e dalla medesima parte di mezzogiorno si rinvenne come una tatavi sopra in sottile strato dalla filtrazione delle acque che dalla sommità penetravano fino laggiù. Le pietre posavano sul bolo a m. 5,15 di profondità.

Non è possibile a me dare ragione dei due fatti che osservammo nel naturale sedimento del sabbione, nè determinare gli accidentali fenomeni geologici che li produssero. Il banco di tufo sciolto, e cioè non ancora addensato, fu trovato archeologicamente sterile, e questo basta ai fini della nostra indagine.

Così nel saggio ch'io feci fare dentro il bolo mancò qualsivoglia indizio o traccia di vita umana, incontrandosi sempre e soltanto terreno rossiccio compatto e zolle for-

temente conglobate a mo' di pietre tenere. Nella profondità di m. 6,40 si raccolse una valva di conchiglia fossile.

Ormai nulla c'era oltre da attendersi per la ricerca di indole paletnologica.

Il bolo non era, come si suol dire, *fermo*, sibbene continuava a presentarsi mobile, quantunque si trattasse di terreno indubbiamente vergine.

Lo strato del sabbione e quello del bolo non hanno subìto la compressione che, addensandoli, li restringesse e li solidificasse.

Ho abbandonato lo scavo a 7 metri di profondità. Il fittuario del luogo, sperando di trar vantaggio dalla forma circolare dello scavo medesimo, onde fare una cisterna, nella quale raccogliere le acque piovane per gli usi agresti, ha approfondito il cavamento del bolo per altri due metri. Ma gli fu giocoforza rinunziare all'intento, perchè non riuscì a trovare un fondo solidamente fermo, e cioè non potè raggiungere la falda idrica dell'argilla.

Costume mortuario.

Sepoltura secondaria. — Nella cavità della Tumarola furono deposte le aride spoglie di morti, i quali dovettero essere stati già prima temporaneamente tenuti in loculi provvisori. Tale uso funerario appare qua e là, come eccezione, fra i popoli ibero liguri del neolitico (1). Se ne ebbero esempi nelle grotte del Sanguineto (o della Matta) e dell'Acqua nel Finalese, non che nella grotta dei Colombi dell'isola Palmaria in Liguria; a Colunga di S. Lazzaro dell'Emilia in provincia di Bologna; nei sepolcri a fossa del Molise, quali nel comune di Pozzilli in agro detto *Corona de' Coppa* e nel comune di Monteroduni in vocabolo *Le Soccie*; nelle tombe della zona ferroviaria a mare di Taranto, e della masseria Bellavista fra Taranto e Massafra in Terra d'Otranto (1). Il medesimo costume proseguì continuando durante la successiva fase dell'eneolitico, che, appunto per le affinità dei riti riguardanti il culto dei defunti, vuolsi ritenere il periodo più avanzato di una stessa grande stirpe, la quale in un dato momento trovò ed attinse nuove fonti di progresso industriale pervenendo anche all'uso dei prodotti metallici, fonti a cui in gran parte non sembrano estranei la regione balcanica e il bacino orientale del mediterraneo.

Così la Buca delle Fate nel Livornese conteneva insieme con materiali eneolitici un accumulamento di resti umani da supporre che quella fenditura nel monte Tignoso avesse servito quale ossario. Sui monti Pisani d'oltre Serchio sopra Vecchiano giacevano in una vasta spaccatura, denominata *grotta di Castello* «molteplici ossa umane commiste in solida breccia» (2) ed oggetti dell'età eneolitica. Codesti esempi cadono opportuni per trarne una comparazione diretta con la costumanza che in Terra d'Otranto è chiaramente affermata dal deposito sepolcrale della Tumarola. Sappiamo del resto come le tombe del continente italiano, nelle quali è carattere generale il rito dell'inumazione, il più delle volte con lo scheletro rannicchiato, non manchino altresì di indizi dell'uso dei seppellimenti secondari. Nella valle Padana a Remedello Sotto in provincia di Brescia (3) e a Fontanella di Casalromano in provincia di Mantova alcuni sepolcri, formati dentro fosse all'aperto, ci porsero prove non dubbie della deposizione di scheletri umani mancanti di parti o scomposti dalle loro naturali connessioni, oppure con ossa rotte e frantumate, per modo che se ne ha dovuto dedurre l'uso mortuario di conservare per molto tempo il defunto fuori della sepoltura definitiva, nella quale sarebbe poi avvenuta la traslazione delle ossa, quando queste fossero disseccate e cioè libere da ogni integumento molle, e coi legamenti consunti. D'altra parte siffatto macabro rito vigeva fra popolazioni delle Americhe pure prima della scoperta di quel continente, e permane tuttora nella stessa America e in mezzo a tribù non civili del mondo, come ad esempio nella Nuova Guinea.

(1) Intorno al costume mortuario delle sepolture secondarie e dei riti che vi si associano l'illustre Colini ha diligentemente raccolto quanto si conosce in Italia e all'estero così degli antichi popoli come dei selvaggi tuttora viventi, e ne ha dato una copiosa bibliografia nel *Bullettino di Paletnologia italiana* (Ann. XIX, pp. 28, 218 ss., e nota 128, pag. 257 ss., pag. 129 e s.; Ann. XXIV, pag. 230 nota 76, pag. 243 ss. e note 101, 102, 103, 106 ecc.). Si veda anche l'Orsi nel medesimo *Bullettino*, Ann. XXXIV, pag. 153 e s., note 1, 2. Non [illegible] particolari citazioni sui fatti da me qui in seguito nel testo richiamati per stretta attinenza col soggetto del mio studio, bastando la fonte del Colini e specialmente *Bull.*, Ann. XXIV, pag. [illegible] ss.

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXII, pp. [illegible]
(2) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXIV, pag. [illegible]
(3) Colini, pp. [illegible]

Per l'epoca eneolitica il Pigorini riconobbe che a Sgurgola presso Anagni in provincia di Roma il morto fu scarnito e tinto in rosso e che poi il teschio e parte delle ossa furono ricomposte con seppellimento secondario dentro una nicchia nel fondo di un pozzetto scavato nel travertino.

Fuori della penisola il costume della scarnitura e della coloritura, e conseguentemente l'uso del seppellimento secondario, è attestato nella Sicilia dentro le grotticelle sepolcrali eneolitiche di Villafrati ai Colli e di Capaci presso Palermo. Gli eneolitici della Sicilia orientale, pur non praticando il costume della coloritura in rosso (1), seppellivano tuttavia nelle loro grotticelle artificiali non i cadaveri, ma gli scheletri (2).

Il rito del seppellimento secondario pare sia stato abbastanza frequente tra le genti megalitiche che ci lasciarono i *dolmens*. Senza dire dei *dolmens* della Danimarca, di quelli della Francia e dell'Algeria, dove tale costume fu con sicurezza manifesto, a me principalmente interessa di richiamare l'attenzione degli studiosi sui risultati della esplorazione del *dolmen* situato nella masseria «Chianca» presso Bisceglie in Terra di Bari, iniziata dal Mosso e dal sacerdote Samarelli nel 1909 e perfezionata dal Gervasio nel 1910. Il *dromos* del monumento fu nella estremità orientale adoperato come ossario, ed i resti umani vi erano ammassati in disordine, giacendo in due strati sovrapposti e fra loro divisi da una gettata di terra, che aveva ricoperto il deposito inferiore. Nella cella del *dolmen* invece stava uno scheletro rannicchiato (3). È dunque confermato anche nei monumenti megalitici delle Puglie l'uso promiscuo del rannicchiamento e della sepoltura secondaria nell'ossario, così che appare come costumanza caratteristica degli eneolitici e dei loro discendenti.

Ossario con offerte di vasi. — Abbiamo veduto come nell'ipogeo di Crispiano fossero di volta in volta deposti alla rinfusa o gettati dall'alto della bocca d'accesso gli avanzi di molti scheletri in modo da formare un vero e proprio ossario sopra un letto di pietre insieme con terra, preparato apposta per tale bisogna. E perchè anche lo strato ossifero era mescolato con altre pietre e con altra terra, corre facile l'ipotesi che codeste materie di colmatura si gettassero sopra gli ossilegi, come per ricoprirli, nell'atto dei seppellimenti secondari, che si debbono essere succeduti per un dato periodo di tempo dentro il sepolcreto. Di fatto tra il miscuglio comune dei resti mortali in questo ossario – alla profondità di m. 1,70; 1,75; 1,90; 1,95; 2,10 – stavano sette separati gruppi di ossa umane particolarmente ammucchiate in siti diversi, ciascuno dei quali indicava singole e speciali formazioni di ossilegi. Noi potemmo accertare in tutto tredici teschi nel deposito inferiore, messi isolatamente oppure uniti in coppie, adiacenti o sovrapposti fra di loro, sia di fianco, in mezzo o sotto ai cumuli delle ossa, sia sparsi fra l'altro ossame.

Per lo meno altri due teschi furono estratti dagli agricoltori nelle loro scoperte fortuite sullo strato superiore dell'ipogeo, nel quale giacimento noi esplorammo una deposizione di ossa umane, sotto cui era un sedicesimo teschio. In codesta deposizione, conviene accennarlo, non era nessun carattere di accoccolamento, sia pure dello scheletro scarnito; ma si vide che colà fosse messo un teschio, e, sopra di questo, si fossero ammucchiate ossa umane, e il tutto fosse ricoperto da un lastrone di pietra. La copertura di pietra e il letto di terriccio davano più propriamente a tale deposito l'aspetto di una tomba a parte, in quel modo che le deposizioni funebri avvenivano sopra uno strato di terriccio nero con frammenti di carbone nelle fosse sepolcrali di Remedello, le quali erano colmate della medesima qualità di terra.

Certo è che le deposizioni mortuarie, tanto nello strato più antico quanto nel superiore, si fecero con offerte di vasi ai defunti; offerte che furono presumibilmente collocate intorno alla parete di questa specie di *tholos*, accanto ai gruppi delle spoglie mortali. Nelle credenze religiose animistiche della tribù a cui appartenne il sepolcro, i vasi dovevano servire al morto non già per il viatico nel trapassare agli inferi, imperocchè il passaggio era avvenuto da molto tempo, sibbene per i bisogni realistici della vita eterna d'oltretomba.

Non è da trascurare inoltre il fatto che dal contadino Serio fu raccolto un pendaglietto di calcite, oggetto di ornamento personale, che senza dubbio fu anch'esso dato in offerta a un defunto per la sua *toilette* nell'*al di là*. Le tombe degli eneolitici, durante la fioritura di quelle

(1) *Bull. di Paletn.*, Ann. XXXIV, pag. 160.
(2) *Bull. di Paletn.*, Ann. XVIII, pp. 80–82.
(3) Gervasio, op. cit., pp. 19–21.

genti, sono anzi ricche di suppellettili che hanno attinenza con l'abbigliamento del morto; e la scarsità, dico quasi la mancanza di una tal classe di corredo funebre corrisponde al mutamento dei costumi, a cui andarono soggetti gli eneolitici sotto le influenze della nuova civiltà del bronzo, che quaggiù si venne propagando dalle Terremare.

Succede pure non di rado di vedere che in tombe preistoriche, o altresì meno remote, si mettessero difese di cignale, si crede come trofei di caccia, o forse anche come amuleti: analogamente ci è lecito di attribuire alle due difese di cignale raccolte fra le schegge di un ossilegio a oltre m. 2,10 di profondità un simile significato di offerta ai defunti.

Banchetti funebri. — Come nei sepolcri neolitici dentro le caverne della Liguria si trovano frequentemente resti di bruti, interpretati quali vivande del morto, così nelle tombe eneolitiche della valle Padana si riscontrarono indizi del banchetto funebre in avanzi di molluschi e di ossa bruciate d'animali fra ceneri e carboni (1). Relitti del pasto celebrato in onore degli estinti si ebbero nella Buca delle Fate in provincia di Livorno (2).

Vi è un ordine di monumenti, dove si riconoscono tracce di fuochi, che furono accesi sopra o accanto i deposti di ossa umane pel banchetto funebre o per altri usi mortuari. Anche di codesti monumenti, quali la Tana della Mussina in Borzano nella provincia di Reggio Emilia, le caverne di Salomone e di Sant'Angelo nella valle della Vibrata in provincia di Teramo, la grotta del Diavolo a S. Maria di Leuca in provincia di Lecce, la caverna Lazzaro in quel di Modica nella Sicilia, la caverna del Capo di Sant'Elia presso Cagliari nella Sardegna, il Colini ha raccolto in una fruttuosa sintesi le notizie, commentando il costume funerario ivi osservato (3). Certamente in quelle grotte che racchiusero ossilegi di morti, arse la fiamma del fuoco, e questa non risparmiò gli avanzi umani, sui quali rimasero i segni della bruciatura. Si volle vedere in ciò una testimonianza del rito del sacrificio umano e dell'uso dell'antropofagia presso i cavernicoli; ma tale tendenza, che fu per un momento in voga, non ebbe buon successo e prevalse l'ipotesi di una semi-combustione del cadavere, praticata sul posto stesso del seppellimento. A tale interpretazione si attiene il Colini per i casi degli eneolitici della Tana della Mussina e della grotta di Sant'Elia, riportandosi a quanto similmente fu praticato in tombe del periodo eneolitico nella Spagna e nella Gran Brettagna. Non esclude tuttavia «che molte volte le ustioni sopra gli avanzi umani possano essere fortuite e dipendenti da fuochi accesi pel banchetto funebre, e per altri motivi rituali» (1). E l'Issel, che dentro la caverna delle Arene Candide nel Finalese credette di trovar indizi dell'antropofagia, si convinse poi che le bruciature riscontrate sulle ossa di parecchi scheletri fossero cagionate da focolari del banchetto funebre, perchè i fuochi si accesero sopra le tombe, dove i mortali resti affioravano, coperti appena da un leggero strato di terriccio. Anche in Sardegna sul davanti della grotta eneolitica di Anghelu Rujo nei dintorni d'Alghero pare si fosse acceso il fuoco per solennità e funzioni mortuarie (2).

Nell'ossario della Tumarola si ebbero segni sicuri di banchetti funebri rituali.

Ho avuto già occasione di segnalare la esistenza di cenere e carbone in mezzo al fondo della cavità. A m. 3,60 dal piano di campagna apparve appunto un vero e proprio focolare, costituito di residui della combustione in uno strato dello spessore di 5 centimetri composto di cenere bianca mista con polvere nera di carbone. La estensione del focolare non si è potuta misurare: si sono soltanto raccolti alcuni pezzi degli avanzi del fuoco, che arse laggiù, in zollette di cenere carboniosa, le quali sono leggerissime e facilmente friabili. Il fuoco fu acceso direttamente sul suolo calcareo tufaceo, e sopra del focolare restavano frammenti di carbone e ossa spaccate di animali, rifiuti di pasto.

Anche nel corridoio del dolmen di Bisceglie si trovarono avanzi di un focolare con ossa di bruti frammentate e bruciate (3).

Un medesimo culto e culti affini collegano tutti questi monumenti con le usanze religiose praticate nelle sepolture dolmeniche, nelle cripte megalitiche e nelle

(1) *Bull. di Paletn.* Anno XXIV, pag. 2[illegible].
(2) Ibidem, pp. 230-231.
(3) l. c., pag. 246 ss. con bibliografia nelle note.

(1) l. c., pag. 2[illegible].
(2) [illegible] vol. XIX, [illegible].
(3) Gervasio, op. cit., pag. [illegible].

camere dei giganti del Marocco, del Portogallo, della Spagna, della Francia, delle isole Brittanniche e delle regioni nordiche (Scandinavia meridionale, Danimarca, Germania settentrionale).

Durante la formazione dell'ossario nella Tumarola pare si sieno celebrate onoranze ai morti con banchetti funebri in periodi successivi, imperocchè riscontrammo giacimenti di rifiuti del pasto mescolati con avanzi mortali sia alle profondità da m. 2,10 a 3 metri, sia alla prodondità di m. 1,90. E più particolarmente osservammo ossa spaccate e denti di animali in un singolo ossilegio ammucchiato a m. 1,70 dalla superfice della campagna.

Ricordo altresì il pezzo di legno carbonizzato che fu raccolto a m. 1,75 di profondità e che prova l'uso di accendere o di portare fuochi nel sepolcreto, come pure sembra accadesse nelle tombe minoiche di Knossos a Creta.

Anche nei depositi funerari superiori della Tumarola seguitò il costume del banchetto, documentato dai carboncelli, dall'osso bovino e dalla conchiglia che si videro presso il vasetto raccolto a m. 1,10 di profondità.

Finalmente il cumulo di molluschi in frantumi, messo sotto la pietra che copriva la sepoltura dell'ossilegio a m. 1,30 di profondità, fa credere si offrissero ancora cibarie per il pasto dei defunti stessi.

CONCLUSIONE.

L'ipogeo della Tumarola appartiene alla classe delle sepolture collettive, perchè non altro fu se non un grande ossario comune, dove le deposizioni secondarie avvennero con le usanze religiose, che ci sono rivelate dai diversi monumenti sepolcrali megalitici nei paesi rivieraschi del bacino del Mediterraneo, sulle coste occidentali europee e nella regione settentrionale dal Mar Nero al Baltico (*dolmens*, èripte megalitiche, camere dei giganti).

Sophus Müller (1) ritiene che tal costume della sepoltura collettiva provenga dal bacino orientale del Mediterraneo sotto influssi egiziani nell'epoca premicenea.

Anche il tipo dell'ipogeo, scavato nella roccia in forma circolare con tetto ridotto a vôlta, non che le sue ragguardevoli dimensioni di m. 4,40 nel diametro e di m. 2,55 nella profondità sotto il centro della vôlta o di m. 3,25 dalla bocca del pozzetto di discesa, ci riportano alle *tholoi* minoiche della regione egeo-cretese, dove ebbe culla la civiltà mediterranea.

Così il rito come la forma del sepolcreto segnano dunque molto probabilmente il cammino di relazioni commerciali marittime, quali sono con sicurezza testimoniate nelle tombe a forno della Sicilia esplorate con maestria somma e con perfetta dottrina dall'Orsi.

I materiali ceramici della Tumarola collegano il monumento etnograficamente con le popolazioni eneolitiche italiane, e ciò risulta dalle comparazioni generiche e particolari che noi abbiamo potuto istituire in rapporto con quanto è conosciuto dell'industria fittile schiettamente italiana in quella fase della sua primitiva istoria.

Alla medesima conclusione ci conduce l'analisi degli usi mortuari praticati dagli eneolitici italiani nelle caverne, nelle grotticelle artificiali, nelle camerucce funebri e nelle cripte sotterranee con pozzetto di accesso, non che nei *dolmens*.

Certo è che il nostro monumento, più che ogni altro, porta nel suo contenuto il distacco deciso dal costume della sepoltura individuale, e la più chiara documentazione dell'abitudine dell'ossario comune. Ma vi sono ugualmente affermati i riti religiosi del pasto ai defunti e dei banchetti celebrati nelle funzioni durante i funerali, non che le cerimonie sia inaugurali, sia anche purificatorie dei fuochi accesi dentro il sepolcreto.

Considerando poi la ceramica in comparazione con le arti figuline dell'Italia meridionale, noi troviamo relazioni di tecnica, di forme e di gusto col noto gruppo dei discendenti dei neolitici nel Teramano, nell'isola di Capri, nel Sorrentino e nel Salernitano, i quali durante l'eneolitico pervennero in possesso del rame e del bronzo, e si mantennero anche nella vera età enea.

Mettendo finalmente in confronto il vasellame di corredo della Tumarola coi materiali affini che ci sono per ora noti dell'antica regione « apula », ponendo cioè il nostro monumento in ispeciale e diretto rapporto con gli altri monumenti preistorici propri dell'ambiente paesano, in cui ebbe a sorgere, noi dobbiamo aggrupparlo in particolar modo cogli strati archeologici delle

(1) *L'Europe prèhistorique*, pag. 43.

tombe di tipo siculo di Montesannace in quel di Gioia del Colle, del sepolcro di Andria, delle caverne del Pulo di Molfetta, della stazione preistorica di Bari e delle cámerucce sepolcrali di Murgia Timone nel Materano.

Per me i caratteri eneolitici delle ceramiche di Montesannace e di Andria sono schiettamente tipici. Anche la stazione di Bari deve avere avuto il suo periodo eneolitico, così come il Pulo di Molfetta nella seconda fase ci dà esempi di tribù neo-eneolitiche, le quali persistettero nella piena età del bronzo ed oltre, e le cameruccie sepolcrali del Materano vanno attribuite al medesimo popolo nella età eneo.

Per rispetto ai monumenti megalitici pugliesi il nostro ipogeo sembra essere contemporaneo dei *dolmens* di Albarosa in Terra di Bari e di quello di Leucaspide in Terra d'Otranto, mentre più avanzata appare la ceramica del *dolmen* di Bisceglie.

Pertanto, cronologicamente, l'ipogeo eneolitico di Crispiano si deve riferire a quella fase della preistoria sud-italiana, che è giunta a sentire gli influssi della civiltà mediterranea egeo cretese e della civiltà micenica, contemporaneamente agli influssi delle palafitte occidentali del nord e alle prime conoscenze della industria dei metalli. Anzi, nello strato superiore dell'ipogeo noi possiamo forse anche vedere un ultimo momento degli eneolitici dell'Italia meridionale, quando sulle popolazioni anariane soprastavano le più antiche correnti della nuova civiltà che iniziò la pura epoca del bronzo.

Se si volesse determinare approssimativamente il periodo di tempo in cui la tribù eneolitica dei dintorni di Crispiano raccolse e depose le ossa de' suoi defunti nell'ipogeo a *tholos*, del quale finiamo qui la trattazione, dovremmo riportarlo alla prima parte del secondo millennio avanti Cristo.

Q. Quagliati.

MONUMENTI POLICLETEI

PREMESSA

L'arte è intuizione che l'artista esprime attraverso le forme artistiche del suo tempo e non è tanto in queste forme, che dipendono strettamente dall'ambiente storico e perciò sfuggono in gran parte alla volontà dell'artista, ma nell'intuizione espressa per mezzo di esse.

L'intuizione, a differenza delle forme artistiche, non ha alcuna relazione diretta con l'ambiente storico, ma dipende unicamente dall'artista e varia secondo le sue tendenze e la sua potenzialità. Storia dell'arte, quindi, non può essere che la storia delle intuizioni degli artisti e cioè del lato strettamente individuale di ciascuna opera d'arte. Lo studio delle forme artistiche, e cioè del lato tradizionale, non è che un mezzo per raggiungere tale scopo.

La natura dell'animo umano non varia con il mutare dei tempi o dei luoghi, e perciò la scultura greca, che, secondo la convinzione comune, sarebbe tradizionalista in massimo grado e seguirebbe una lenta evoluzione graduale, senza salti o bruschi trapassi, lasciando poco o nessun campo al capriccio individuale, è individuale come ogni altra arte, anzi quanto di più individuale abbia prodotto il genio umano.

La convinzione del tradizionalismo dell'arte greca deriva dall'erronea opinione che il fenomeno artistico consista nelle forme elementari di cui l'artista si serve per esprimere la sua intuizione. L'evoluzione di queste forme, che potremmo chiamare la grafia artistica, è nell'arte greca effettivamente lenta e regolare come in tutte le arti, compresa la contemporanea malgrado il suo eclettismo, forse solo un poco più perchè il suo corso non era turbato dal contatto di nessuna altra arte evoluta: intorno esistevano od erano esistite solo arti primitive le quali potevano fornirle alcuni germi o fecondarne i suoi originali, ma non più.

Tale opinione potrebbe tuttavia sostenersi come giusta qualora si volesse distinguere storia dell'arte da critica d'arte, intendendo con quella la storia dell'evoluzione delle forme elementari con abbinare astratto, con questa lo studio del fenomeno artistico vero e proprio, ma sarebbe un voler i mezzi e non il fine, uno studiare la materia ignorando l'idea.

Per ricostruire veramente la storia della scultura greca è dunque necessario rintracciare le opere di ciascun artista, stabilirne la successione nel tempo e quindi riconoscere la categoria di intuizioni che le informa.

È necessario affermare ciò prima di accingersi ad un lavoro il quale si proponga appunto lo studio di una singola individualità artistica, per non sembrare ignoranti di quella che oggi è forse la tendenza prevalente, oppure supinamente asserviti a quella che fu detta la tirannia del Kunstwollen.

Contro l'indirizzo individualista nello studio della scultura greca, per reazione agli eccessi e agli insuccessi del metodo morfologico, attualmente si schierano moltissimi cultori dei nostri studi, i quali oppongono a

metodi di studio più generali o più lati e cercano disimpegnarsi da questa faticosa ricerca negandola. La loro bandiera è: « fare la storia dei monumenti non la storia degli artisti ». Se con ciò si intende che è meglio studiare le opere d'arte, anzichè affaticarsi a ricostruire la biografia degli artisti (ciò che ad ogni modo nell'arte greca sarebbe materialmente impossibile, per quanto utilissimo) ognuno deve convenire nella giustezza dell'enunciazione, ma non si intende così. Il suo comune significato è « storia dei monumenti e non delle individualità artistiche ».

Una storia dei monumenti costruita con semplici criterî stilistici, non integrata da precisi riferimenti storici, sarebbe una costruzione puramente teorica. Con tali criteri si costruiscono serie di monumenti, che possono sembrare logicamente perfette, ma che non rispondono ad alcuna realtà, perchè ai criterî stilistici sfugge l'intrecciarsi e sopravvanzarsi nel tempo di indirizzi e di abitudini stilistiche, fra scuola e scuola e fra individuo e individuo. Ammesso tuttavia che con essi sia possibile comporre in giusta serie i monumenti dell'arte antica, se poi rinunciamo a ricostituire le individualità artistiche, rinunciamo a conoscere ciò che nell'arte è di più vivo e di più alto: rinunciamo a conoscere l'arte stessa per limitarci a considerare le forme imposte dalla tecnica e dall'ambiente.

Intermedia può sembrare la dottrina, che pure è stata sostenuta, non potersi ricostruire le singole individualità artistiche, ma bensì quella delle « scuole ». Ora o per scuola si intende, in senso ristretto, l'unico che si possa raggiungere con i soli mezzi stilistici, il complesso di opere nelle quali troviamo ripetuti i caratteri di stile di un determinato artista e in tal caso non faremo tanto la storia della sua scuola, quanto quella dei suoi imitatori pedissequi, dei rami morti cresciuti dal suo ceppo, entrando così nel campo della non-arte; oppure, più giustamente, vorremo conoscere come si continuino non tanto le abitudini tecnico-stilistiche, quanto l'indirizzo estetico di un determinato artista fra i suoi discepoli o quali nuovi indirizzi estetici egli abbia suscitato fra di essi, e in tal caso la ricerca si risolverà nella ricostituzione di tante individualità artistiche.

Naturalmente, diverso è il caso quando si tratti di lavori generali, nei quali si espone l'intero quadro dell'arte greca. Dato lo stadio attuale delle nostre conoscenze, in essi, per ora, è inevitabile fare parte maggiore ai monumenti anzichè agli artisti, ma si tratta di necessità contingente, che nulla implica per quella che deve essere la direttiva costante dei lavori speciali.

Concludendo non vi è storia dell'arte e precisamente non vi è critica d'arte, scopo ultimo e principe di ogni studio su opere d'arte, senza la ricostituzione delle individualità artistiche. La via del metodo storico è spesso infida, sempre la più faticosa, ma purtuttavia essa è la via maestra. La figura di Policleto, del quale dal punto di vista biografico si può affermare che si ignora perfino la patria, e che dal punto di vista stilistico è stato sempre ritenuto artista uniforme quant'altri mai, si presta forse meglio di ogni altra per affermare la necessità e la possibilità di mantenere i nostri studî sulla via del metodo storico e di indirizzarli anzi decisamente alla ricostituzione delle individualità artistiche.

***

In questa serie di studî non ho riesaminato per esteso tutti i problemi che si riferiscono a Policleto, alla sua vita e alle sue opere singole, ma ho toccato solamente quei punti nei quali potevo portare il contributo di nuovi monumenti o di migliori dati di fatto e osservazioni personali su monumenti poco noti. Sebbene abbia cercato di attenermi rigidamente a questo criterio, purtuttavia, talvolta, ho dovuto esaminare, o per lo meno accennare, anche qualche questione per la quale nulla aggiungo al già noto, ma ciò era necessario per chiarire quali fossero le mie vedute su punti discussi e fondamentali per la conoscenza dell'artista. Ad ogni modo ho cercato di farlo succintamente, spesso ammettendo noti al lettore gli elementi della discussione e limitandomi quindi ad esporre la soluzione preferita nei suoi dati di fatto e nelle sue ragioni fondamentali.

Il lavoro non è dunque una monografia sistematica su Policleto, ma una serie di contributi alla conoscenza della sua arte.

Inoltre sono studiati solo i monumenti che hanno chiara e sicura l'impronta del maestro e che mostrano di derivare da originali celebri nell'antichità, mentre sono trascurati i moltissimi monumenti « policletei » nei quali lo stile del maestro si attenua e si incrocia con altri stili e per i quali non è sempre possibile dire

se si tratti di copie o di contaminazioni romane. In altre parole nella scelta del materiale di studio ho seguito la più rigida «ortodossia».

Avverto infine che nei capitoli dedicati alle singole opere, di queste tratto solo le questioni relative alla ricostruzione, al soggetto e alla storia del monumento, mentre lo studio delle relazioni fra opera e opera e tutti gli apprezzamenti stilistici ed estetici sono rimandati agli appositi capitoli.

***

Anche per il corredo grafico, tolti i monumenti fondamentali, indispensabili per l'illustrazione della parte generale e riassuntiva, o le vedute particolari necessarie a documentare alcune trattazioni speciali, ho cercato di limitarmi ai monumenti inediti o meno noti, anche se talvolta di valore relativo. In questo compito, che ha richiesto cure non lievi, mi è stata di aiuto essenziale la liberalità di tutti i capi di istituto ai quali mi sono rivolto e l'amichevole cooperazione di varî colleghi, ai quali è per me grato dovere esprimere la più viva riconoscenza.

Ebbi fotografie, quasi tutte eseguite appositamente, dai proff. G. Poggi, L. Pernier, e G. De Nicola direttori rispettivamente degli Uffizi, del Museo Archeologico e del Museo del Bargello a Firenze; dal dott. L. D. Caskey del Museo di Boston e dalla Direzione del Museo Nazionale di Napoli dove il dott. R. De Rinaldis volle interessarsi personalmente all'esecuzione delle vedute speciali da me desiderate.

Il prof. G. Boni, direttore degli Scavi del Foro e Palatino, il comm. Galli dei Musei Vaticani e il ministero della R. Casa mi permisero, con ampia liberalità, di studiare e riprodurre monumenti, che interessavano il mio lavoro. Il dott. G. Guidi, della Scuola italiana di archeologia, si compiacque di eseguire apposite fotografie dell'amazzone di Luku. Il prof. L. Rizzoli del Gabinetto numismatico di Padova, mi favorì un'impronta del medaglione di Massimiano Erculeo, riprodotto alla fig. 16.

Ma la mia riconoscenza va soprattutto al professor L. Mariani della R. Università di Roma, che mi ottenne il permesso di riprodurre numerosi monumenti delle collezioni comunali di Roma, qualcuno dei quali anche inedito e mi permise di usufruire dei materiali del gabinetto universitario; al prof. R. Paribeni, direttore del Museo Nazionale delle Terme, che mi concesse massima libertà di studio nel suo istituto, permettendomi ricerche anche nei magazzini, e finalmente all'amico A. Minto del Museo Archeologico di Firenze, il quale mi fu di continuo e validissimo aiuto, esaminando, misurando e curando per mio conto, la riproduzione di numerosi monumenti fiorentini.

Finalmente devo segnalare la collaborazione del prof. L. Giammitti, disegnatore dei RR. Musei preistorico-etnografico di Roma, al quale sono dovuti tutti i disegni riprodotti nel lavoro e primissima fra questi la ricostruzione dell'Herakles, alla quale pose tutto il gusto artistico e la cura meticolosa, che sono sue doti caratteristiche.

C. A.

Nota. — Ho licenziato le bozze del presente lavoro alla metà del Febbraio 1921. Perciò non sono stato in tempo di tener conto nel testo dei lavori pubblicati nei paesi di lingua tedesca fra il 1915 e il 1921, lavori che per le difficoltà derivate dalla guerra, solo in tale epoca cominciarono a giungere in Italia. Per quanto mi risulta gli scritti relativi a Policleto sono peraltro pochissimi e di essi ho fatto menzione in nota.

LE OPERE

CAPITOLO I

L' « Hercules qui Romae ».

Le parole di Plinio (*N. H.* 34, 55): « *Polyclitus... fecit... doryphorum... quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam* » hanno contribuito molto, in passato, a far vedere in statue di schietto stile policleteo, le quali non fossero il doriforo o il diadumeno, più delle imitazioni, che delle copie da opere originali ancora ignorate del grande maestro.

Tale è stata per lungo tempo la sorte anche del tipo statuario noto specialmente per una accurata statuetta del Museo Barracco (figg. 1-2).

La sua originalità fu messa in pieno rilievo per la prima volta da quel formidabile conoscitore dei musei d'Europa che fu il Furtwängler (1) e in seguito venne sempre più assodata da ricerche dello Studniczka (2), del Lippold (3) e dell'Arndt (4), i quali riuscirono a rintracciare delle repliche grandi della testa. Tuttavia il tipo non ha ancora ottenuto la piena cittadinanza nell'arte policletea (5) un po' per ritegno ad accogliere un fatto nuovo, come avviene alle volte in contrasto con la smania più comune di accettare ogni novità, ma sopra tutto per la buona ragione che nessuno dei grandi torsi conservava la testa e perciò l'appartenenza delle repliche segnalatene e la conseguente assoluta indipendenza del tipo rimaneva sempre un po' dubbia. Infine del tipo non si conosceva il soggetto e questo se fino ad un certo punto può essere superfluo per l'apprezzamento della composizione, è sempre fondamentale per identificarla con qualcuna delle opere di Policleto ricordate dalle fonti letterarie e per dare così carattere di certezza alle ipotesi fatte.

Al tipo Barracco appartiene una ricchissima serie di repliche, varie per proporzioni e per materiale, che ci permettono di ricostruirne l'insieme, e, per l'eccellenza di qualcuna, di intravvedere anche quale doveva essere la mirabile perfezione dell'originale. Delle repliche grandi, presumibilmente, come l'originale, rimangono tre torsi, a un dipresso nello stesso stato di conservazione e che presentano lo stesso modulo del doriforo: uno al Museo delle Terme (fig. 3) (1), uno alla Gliptoteca Ny-Carlsberg (2), il terzo nel cor-

(1) A. Furtwängler, *Meisterwerke [der griech. Plastik*, Lipsia, 1893], p. 434 sg.

(2) Fr. Studniczka in *berl. philol. Wochenschr.* 1895, p. [illegible], nota 3, e in *Oesterr. Jahreshefte*, II (1899), p. 198, nota 6.

(3) G. Lippold in *Jahrbuch [des d. arch. Instituts*], XXIII (1908), p. 204.

(4) P. Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, Monaco, 1912, p. 74 sg.

(5) Nei manuali generalmente non è ricordato e così pure in buona parte dei lavori speciali. Lo stesso H. Brising, *Images classiques*, Stoccolma, 1912, che pure dedica a Policleto un intero capitolo, si limita ad accennarvi di sfuggita: p. 213. Similmente H. Bulle, *d[er] sch[öne] M[ensch*, Lipsia, 1912], col. 126 accenna ad esso come « einem gewöhnlichen Athletenbilder ».

(1) Lanciani in *Bull. dell'Ist.* [illegible], p. [illegible]; R. Paribeni, *Guida del Museo Nazionale delle terme*, Roma, [illegible], n. [illegible], p. [illegible]; W. Helbig, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II³, Lipsia, 1913, n.° [illegible], p. 121: Fotografia [illegible] n° [illegible]. Proviene dalle Terme di Caracalla. Nessun restauro. Mancano: testa e collo sotto l'attacco di questo, avambraccio destro meno il gomito, braccio sinistro da sotto la spalla, gamba destra da metà della coscia circa, la sin. quasi completamente. Dietro, [illegible] gluteo, [illegible] staccatosi e perduto. Sulla coscia destra un piccolo [illegible]. L'altura [illegible] metallica; [illegible] la [illegible] della serie.

(2) P. Arndt, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. [illegible] e p. 74 sg. Il Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 434 nota [illegible] [illegible] grafia [illegible] data anche negli atti del Museo di [illegible]. Proviene da Roma, dove era posseduta dallo scultore [illegible]. Nessun restauro. Mancano: testa con tutto il collo, avambraccio de-

tile di palazzo Mattei, restaurato goffamente in un Traiano (fig. 4) (1).

È anche questo un « *viriliter puer* » stante sulla destra, nella ponderazione policletea tipica, la testa girata un po' a destra (come provano i muscoli del collo nel torso delle Terme), il braccio destro lungo il fianco, con l'avambraccio leggermente piegato ed avanzato (come attesta un piccolo rinforzo sulla coscia destra, conservato in tutte le tre copie), il braccio sinistro piegato e con il pugno appoggiato di rovescio al dorso, presso il fianco.

Fig. 1.

Fotogr. Anti.

Fig. 2.

Roma, *Museo Barracco*: statuetta n. 109.

stro compreso il gomito, metà anteriore dell'avambraccio sin. con la mano, gamba destra da poco sopra il ginocchio, quasi tutta la sinistra. Il puntello si adattava alla gamba destra dove è rotta; sopra il medio gluteo sin. è il guasto, molto piccolo, lasciato dal pugno staccatosi e, finalmente, sul fianco destro, esternamente, l'avanzo di un rinforzo.

(1) *Monumenta Matthaeiana*, Roma, 1779, I, tav. 80 e p. 80 sg. disegno e testo di nessun valore; Reinach, *rép.* I, p. 564, 7; *Matz-v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom.*, I, Lipsia, 1881, p. 292, n. 1023. Non ne conosco nessuna buona riproduzione. È la prima statua lungo il muro di destra del cortile. Essendo esposta alle intemperie è ricoperta da una oscurissima patina, quasi uniformemente diffusa, che rende molto difficile distinguere le parti antiche dalle moderne. Secondo Matz-v. Duhn, l. c., sono di restauro: testa, collo, avambraccio destro compreso il gomito, braccio sin., gamba destra da metà della coscia, quasi tutta la sin., puntello e plinto. Secondo il Clarac, *Musée de sculpt.*, V, Parigi, 1851, p. 215, n. 2377 A e tav. 918, tutta la gamba sin., meno il piede, e la destra fino a metà dello stinco, compresa la parte superiore del puntello, sarebbero antiche. Decidere fra le due opinioni non è facile; sono certo moderni: la testa, il collo, gran parte delle gambe, plinto e puntelli compresi, e probabilmente quasi tutto il braccio destro. Il braccio sin., invece, sembra antico.

Fotogr. Brogi.

Fig. 8.

Roma, *Museo delle Terme*, [illegible] n. [illegible]

La conservazione è migliore in alcune statuette, due delle quali, fortunatamente, conservano anche la testa. La più nota è la Barracco [1], fondamentale per la buona conservazione e per la precisione del lavoro; meno bella, ma anche più integra è quella della Galleria dei Candelabri (fig. 5), con testa riconnessa ma appartenente [2]. Esistono anche due torsetti, uno al Bargello (figg. 6-7) restaurato da ignoto artista del rinascimento in un cacciatore [3]; il secondo all'Antiquarium del Celio (fig. 8), inedito, di buonissimo lavoro [4].

Queste statuette confermano la reintegrazione tentata per i grandi torsi: il movimento delle gambe, delle braccia e della testa si ripete tale e quale. Tuttavia si può notare una lieve differenza per l'omero destro: mentre in quelli scende perpendicolare lungo il fianco [1], nelle statuette è diretto un po' in avanti ed è più serrato al torso. La tecnica era quindi più libera nelle statuette, che nelle repliche di grandi proporzioni, e quindi dobbiamo ritenere il movimento attestato dalle prime più vicino all'originale.

Fot. Anu.

Fig. 4

Roma, Cortile di palazzo Mattei. Statua policletea restaurata in Traiano.

Non si deve trascurare una traccia di rinforzo visibile sul gran pettorale destro della statuetta Barracco: il Furtwängler [2] pensava che sostenesse un attributo bastoniforme e precisamente un caduceo, ma ognuno vede quanto sarebbe stata goffa la disposizione di tale attributo, che, disposto di traverso al torso, sarebbe terminato quasi di contro al viso. Quel rinforzo poteva collegarsi solo al polso del braccio

---

(1) N. 109: G. Barracco-W. Helbig, *La collection Barracco*, Monaco, 1892, tvv. XLV e XLV*a*, e p. 39; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 434 sg. e *Masterpieces*, fig. 97 a p. 237; P. Arndt, op. cit., fig. 41 (invertita) e 42; H. Brising, *Images classiques*, Stoccolma, 1913, p. 213 e fig. 120 a p. 215 (invertita); Helbig, *Führer*, I³ n. 1100, p. 615 sg. Fotogr. Alinari 34810-12. Trovata a Roma. Nessun restauro; mancano: le gambe da sotto il ginocchio, il braccio destro dalla metà dell'omero, le falangi seconda e terza di tutte le dita della mano sin. Dietro la coscia destra, fin sotto il gluteo è il guasto lasciato dal puntello perduto. Il resto è conservato perfettamente, meno una leggera smussatura della punta del naso. Esecuzione molto precisa, metallica.

(2) N. 269A: misura in tutto ctm. di altezza 65. È ricordata credo per la prima volta dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 434, nota 2 e quindi dall'Arndt, *Glypt. Ny-Carlsberg*, p. 74. Non ne conosco nessuna riproduzione. Restauri: naso, braccio destro da sotto la spalla, mano sin. con parte del polso e del gluteo al quale si appoggia, gamba sin. dalla rotula a sopra l'astragalo. Nel puntello sono moderni: una scheggia non grande in alto, presso la frattura della gamba destra, un tassello rotondo in basso dove il tronco si stacca dal plinto. Il collo è rotto, ma la testa appartenente anche se mal connessa; pure la gamba destra è rotta a metà della coscia, presso l'estremità superiore del puntello e mal connessa, ma tutta antica con il plinto, il sostegno e il piede sin. Dell'antichità dei tre pezzi dei quali consta la statuetta ci assicurano: la qualità del marmo (quello dei pochi restauri è più bianco e a grana più fina) e la patina giallognola su cui si stende la traccia di una rete di radici. Il plinto è perfettamente rotondo senza sagomature; il puntello raffigura un tronco d'albero e non porta nessun attributo.

(3). È ricordata solo dall'Arndt, l. c. È esposta su una mensola al primo ripiano della scala interna. Sono certo di restauro: la testa e il collo, il braccio sin. e, quasi completamente, le gambe. La patina data dal restauratore rende invece difficile riconoscere che cosa vi sia di antico nel braccio destro.

(4) Esposto nel salone laterale. La parte conservata è alta cm. 40. Nessun restauro; mancano: testa, braccio sin., braccio destro meno la spalla, gamba destra da sotto, sinistra da sopra il ginocchio. Sul medio gluteo sin. è il guasto lasciato dal pugno che vi si appoggiava e lungo la coscia destra è una lesione ad angolo, lasciata dal puntello perduto. Esecuzione molto buona: il copista ha dato accurato risalto alla muscolatura.

(1) Ciò è particolarmente visibile nel torso della Farnesina (fig. 3).

(2) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 434 e nota 2. È visibile nella nostra fig. 1.

piegato e portato davanti al corpo, in un movimento simile a quello del bronzetto di Annecy (fig. 93) per

Fotogr. Anti.

Fig. 5.

Roma, *Vaticano*: Galleria dei Candelabri n. 269 A.

restare nell'ambiente policleteo, e, meglio ancora, a quello del Germanico del Louvre (1). Esso peraltro manca in tutte le altre statuette, e i grandi torsi, con il rinforzo del fianco destro, attestano in modo materialmente sicuro, un movimento del braccio ben diverso. Dobbiamo quindi credere che la statuetta Barracco, in questo dettaglio, variasse il movimento dell'originale (1).

(1) Bulle, *der schöne Mensch in Altertum*, Monaco-Lipsia, 1912, col. 92 e fig. 17 col 94; Br. Br. tv. 69.

(1) La statuetta del Bargello farebbe supporre che il movimento del braccio destro sia stato suggerito al restauratore da un rinforzo analogo, ma il dott. A. Minto del Museo arch. di Firenze, che ha esaminato appositamente la statuetta, mi assicura che su questa non vi è traccia di rinforzi.

* * *

La concordanza nel trattamento dei capelli e nella disposizione delle singole ciocche fra le teste delle statuette dei Candelabri e Barracco e la precisione di lavoro di quest'ultima, indussero a cercarne delle repliche grandi, che vennero riconosciute (1) in una meravigliosa testa in bronzo da Ercolano (tav. I) (2), in altre in marmo dell'Antiquarium del Celio (tav. III) (3), e del Museo di Berlino (4) e in erme del Laterano (5), del Museo Chiaramonti (6) e del Museo di Napoli (fig. 9) (7).

(1) Studniczka, in *Jahreshefte* II (1899), p. 196; Lippold, in *Jahrbuch* XXIII (1908), p. 204.

(2) Museo Naz. di Napoli, n. 5610. Comparetti-De Petra, *La villa ercolanense dei Pisoni*, n. 3, tav VII, 4; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 495 sgg. e figg. 87–88, la metteva ancora in relazione con il tipo Odescalchi (vedi cap. II); Sogliano, in *Guida Ruesch*, Napoli, 1908, n. 855, p. 212 sg. ripete il giudizio del Furtwängler; similmente Brising, *Images classiques*, p. 212, sebbene il Lippold avesse pubblicato già da tempo il suo studio in proposito; Br.-Br. tav. 339; fot. Brogi, n. 5137. Fu trovata nella stessa villa che dette la famosa erma del doriforo. Conservazione perfetta, lavoro superbo.

(3) Sala laterale, n. 15. *Bull. Com.* XV (1887), p. 26 sg.; Helbig, *Führer*, I[3] n. 1021 sg. 581 sg.; Amelung, *moderno. Ciceroni*, Roma, I, 1890 p. 426; fot. dell'Istit. Germ. 209 *a*, *b*; fot. Alinari, n. 28069. Proviene dalla vigna Caracciolo presso Campo Verano. Nessun restauro; manca tutto il naso e qua e là vi sono numerosi guasti di minor conto.

(4) *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlino, 1891, n. 418, p. 186; P. Arndt testo a Br.-Br. tav. 545 e fig. 1–3. Acquistata nel 1873 a Roma. Ben conservata (solo il naso è di restauro) ma di lavoro piuttosto scadente. Oltre la testa e il collo è conservata anche piccola parte del petto. L'Arndt propende a crederla destinata ad essere congiunta con una statua, ma non si può escludere che anch'essa fosse inserita in un'erma. Infatti presenta il cercine e le bende come le erme.

(5) O. Benndorf-R. Schöne, *Lateranisches Museum*, Lipsia, 1867, n. 491, p. 349; P. Arndt in testo a Br.-Br. tav. 545 e fig. 6. Lavoro decorativo di nessun valore ed esemplare alquanto deteriorato.

(6) Gerhard-Platner, p. 48, n. 137; W. Helbig, in *Bull. Istitut.* 1867, p. 35; B. Graf, in *Röm. Mitt.* IV (1889), p. 215; Br.-Br. tav. 338; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 429 nota 1; *Einzelaufn.* testo alla serie III, p. 46; Helbig, Führer P, n. 71, p. 40; Amelung, *vatic. Museum*, I, 1903, p. 398 sg. tav. 42. Anche questo lavoro decorativo, molto scadente e stato di conservazione deficiente.

(7) N. 6164. Comparetti-De Petra, op. cit., tav. XXI, 3 e p. 274, n. 68; B. Graf, in *röm. Mitt.*, IV (1889), p. 202 sg. e 215; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 428 sg. e fig. 65 a p. 430; *Guida Ruesch*, 1908, n. 148; Br.-Br. tav. 545. Proviene dalla cosidetta villa dei Pisoni ad Ercolano. Perfettamente conservata, ma di lavoro corrente e poco fedele. Le ciocche dei capelli sono appena accennate, ma tuttavia nella loro disposizione corrispondono a quelle delle altre teste.

Questi monumenti si riferiscono certo ad un unico tipo, ma, come si è detto in principio, non si poteva affermare con assoluta sicurezza la loro appartenenza a quello Barracco, inquantochè le proporzioni delle statuette avevano costretto il copista a ridurre i motivi della capigliatura, elemento fondamentale per la identificazione, alle masse principali, rendendo così impossibile un riscontro preciso.

La testa riprodotta alle figg. 10-11 e qui pubblicata per la prima volta, è dello stesso tipo non solo, ma appartenne di certo al torso delle Terme (1). Purtroppo è antica solo la metà superiore, e perciò non esiste nessun punto di contatto con la frattura del collo nel torso, ma tuttavia l'appartenenza è certa; venne trovata nello stesso luogo, il marmo è lo stesso, il lavoro molto caratteristico, con superficie a rasp, si ripete tale e quale nel torso e nella testa, la patina a macchioline grigiastre, i piccoli guasti della superficie, punti e sgraffi biancastri, sono pure identici nella testa e nel torso. Essa è di lavorazione buona davanti e sul lato sinistro; invece posteriormente e sul lato destro i capelli sono trattati più sommariamente; il che si spiega con il movimento originale e con la probabile collocazione della statua in una nicchia.

Mercè questa testa è provato che le identificazioni basate sulle statuette erano ben fondate, e che perciò nelle varie repliche di grandi proporzioni ricordate, dobbiamo vedere veramente la testa del tipo Barracco.

* * *

Ora per la conoscenza completa del suo motivo manca solo la mano destra, che nessuna delle repliche conserva, e con essa l'attributo che precisava il soggetto rappresentato. Il Petersen (2), convinto che la replica di palazzo Mattei e le altre che ne derivarono il cortile, costituissero anche in antico un insieme simile a quello dell'emiciclo del Braccio Nuovo, vedeva

(1) N. d'inv. 54228. È conservata nei magazzini del Museo delle Terme, dove passò insieme al torso e ad alcuni altri frammenti statuari, provenienti dalle Terme di Caracalla. Fra questi un frammento di piede destro con parte di plinto (n. d'inv. 54227) potrebbe pure riferirsi al nostro tipo. Nella testa (non di restauro) il naso e la parte inferiore del viso all'altezza del labbro del naso.

(2) E. Petersen, in *Bull. Com.* XVIII (1890) p. 181 sg.

in questo tipo un atleta; ma le statue Mattei non rappresentano tutte degli atleti, ad ogni modo la loro provenienza è ignota e quindi non possiamo dire se anche in antico stessero insieme: le statue del Braccio Nuovo portate a confronto, risulta da notizie sicure che provengono da località disparate (1).

Il Furtwängler notando la solennità della figura, contrastante con il caratteristico aspetto modesto dei pale-

Fotogr. Mus. Bargello.

FIG. 6.

FIRENZE, *Museo del Bargello*: torsetto antico restaurato in cacciatore.

stritti policletei, escluse che fosse un atleta (1) e pensò ad Hermes, fondandosi, come si è visto, su un indizio erroneo.

(1) Infatti il n. 97 (Amelung, *vat. Museum*, I, p. 112) proviene da Palazzo Ruspoli, mentre gli altri (Amelung, op. cit. p. 115) furono trovati nel 1819 presso Tivoli, nella cosidetta Villa di Quintilio Varo o in quella di Cynthia. Ad ogni modo il n. 97 del Braccio Nuovo non ha nulla a che vedere con il tipo Barracco e perciò l'argomento del Petersen cade completamente.

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 435 « schwerlich einen Athleten (darstellt) ».

Riconosciute le repliche grandi della testa, poichè qualcuna di esse, e cioè quelle adattate ad erme, hanno cercine e bende (fig. 9) era logico pensare ad Herakles, ma il Lippold, che si occupò in particolare della questione (1), non credette sufficiente l'argomento, potendo le bende essere state aggiunte nelle erme per

***

Vari monumenti antichi, gemme, vasi dipinti, rilievi, mostrano di essere ispirati dal tipo Farnese, ciò che mentre ne prova l'originalità e la fama ci permette di apprendere quali attributi lo completavano e quindi quale ne era il soggetto.

Fotogr. Mus. Barg.

FIG. 7.

FIRENZE, *Museo del Bargello*: torsetto antico restaurato in cacciatore.

semplice ragione decorativa, indipendentemente dal soggetto (2).

Tutte le repliche, dunque, per quanto minutamente studiate, non dànno la soluzione del problema, che converrà cercare nel confronto con monumenti di altro genere.

Per brevità e per rigore di metodo mi limito a ricordare i monumenti nei quali il tipo è ripetuto più fedelmente, quelli cioè per i quali possiamo ritenere che l'artista fosse guidato dall'intenzione precisa di imitare l'originale policleteo.

Premetto una pasta vitrea del museo di Berlino (3) con una testa policletea nella quale, malgrado le proporzioni estremamente ridotte, è possibile riconoscere i lineamenti e il trattamento dei capelli caratteristici

(1) Lippold, in *Jahrbuch* XXIII (1908), p. 294 sg.

(2) La testa di Berlino, n. 478, non è sicuro che provenga da quest'erma (vedi nota 4 col. 521), ma non lo si può escludere. Se provenisse certo da una statua l'obbiezione del Lippold cadrebbe perchè in questo caso verrebbe meno la ragione decorativa.

(3) Berlino, n. 4000; Furtwängler, *ant. Gemmen* tav. 61 n. 29 e testo II, p. 198.

delle teste del tipo Barracco. La pasta vitrea in questione fa parte di una serie, che comprende altre riproduzioni di teste di statue, quali il diadumeno di Policleto e l'amazzone capitolina (1).

In un vaso del British Museum, proveniente dall'Italia meridionale (2), vediamo un personaggio aristofanesco, Xanthias, in atto di parlare presso una statua (fig. 12). Che si tratti di una statua nessun dubbio: le sue proporzioni in confronto di quelle di Xanthias, e l'alto piedestallo su cui è collocata, lo provano all'evidenza. La figura, pur nella abituale libertà del disegnatore italiota, ripete fedelissimamente il tipo Barracco. Se non è ben conservato lo stile *quadrato* di Policleto, in compenso la ponderazione tipica è resa con piena evidenza. La figura appoggia la mano destra sull'estremità di una clava, che tocca il terreno presso il piede destro.

Fotogr. Anti.

Fig. 8.

Roma, *Antiquarium*: torsetto.

La stessa figura ritorna in una gemma del Museo di Berlino (fig. 13), firmata da Hyllos, uno dei figli di Dioskurides (1), che si collega ad una nota serie nella quale sono frequenti le riproduzioni di tipi statuari, con speciale predilezione delle opere polieletee (2). L'in-

(1) Furtwängler, *ant. Gemmen*, tav. 10, n. 23–24 e 26–27.

(2) Th. Panofka, *antiques du Cabinet Pourtalès*, Parigi, 1834, tav. IX, 1 (è la migliore riproduzione) e p. 64 sgg.; H. B. Walters, *Catalogue of the greek and etruscan vases in the Br. Museum*, IV, Londra, 1896, f. 233, p. 113, ivi la letteratura anteriore più importante.

(1) Furtwängler, *ant. Gemmen*, tav. XLIX, 21 e testo relativo, ivi la letteratura anteriore.

(2) Furtwängler, *ant. Gemmen*, III, 1900, p. 345 sg.

cisore ha chiaramente espresso l'aspetto quadrato dell'originale, ma ha aggiunto una clamide, che pende dall'avambraccio sinistro, e ha variato un po' il movimento della clava, aggiunta e variante dovute alla libertà abitudinaria degli incisori di gemme e di conii.

Una figura quasi uguale troviamo in una gemma del Museo nazionale di Numismatica ad Atene (1). I riflessi stilistici dell'originale sono molto più attenuati che nella gemma di Hyllos, ma il movimento è ripetuto fedelmente. La clava scende presso il piede destro, come nel vaso di Xanthias. La sin. portata dietro il dorso stringe la pelle leonina e l'arco; altra variazione consimile a quella di Hyllos. La gemma porta una iscrizione orientale.

Più interessante è un piccolo sarcofago del Museo nazionale di Atene proveniente, a quanto pare, dalla Licia, lavoro del II° secolo dopo Cristo (1). Tutte le figure sono adattamenti di celebri creazioni della grande arte. Su uno dei lati lunghi vediamo una musa seduta di un tipo frequente nella statuaria (2); una figura virile nel tipo del Sofocle lateranense (3), l'Afrodite corinzia, che scrive sullo scudo sorretto da un amorino, nel tipo noto per l'Afrodite di Capua (4), per la Vittoria di Brescia (5) e per le Vittorie dell'arco di

Fotogr. Alinari.

FIG. 9.

NAPOLI, *Museo Nazionale*: erma n. 6164

(1) J. N. Svoronos, in *Journ. intern. d'arch. Numism.* XV (1913) p. 158 e tav. III, 212.

(1) Fr. v. Duhn, in *Athen. Mitt.* II (1877), p. 132-137 e tav. X-XII; C. Robert, *Ant. Sarkophagreliefs*, II, Berlin 1890, n. [illegible], p. 146 sgg. e tv. [illegible]; V. Staïs, *Marbres et bronzes du Musée Nat. d'Ath.* 1910, n. 1186, p. [illegible] sg. con fig.

(2) Reinach, *Rép.* I, 167, 1-2; 257 [illegible]; 274, 6.

(3) Helbig, *Führer*, II³, n. 1190, p. [illegible] sgg. con la letteratura anteriore; Br.-Br. tav. 427; Arndt-Br. [illegible]; Winter, *K. in B.* 318, 1; P. Ducati [*L'arte classica*, Torino 1920], fig. [illegible] a p. 490.

(4) *Guida Ruesch*, n. 251, p. [illegible] sgg. e fig. [illegible]; Br.-Br. tav. [illegible]; Bulle, *sch. M.* tav. [illegible] e col. [illegible]; Winter, *K. in B.* 332, 1; Ducati, fig. 460 a p. 47[illegible].

(5) Studniczka, *Siegesgöttin* tav. XII, [illegible]; Bulle, *sch. M.* tav. [illegible] e p. 521 sgg.; Br. Br. tav. [illegible]; Ducati, fig. [illegible] a p. 72[illegible].

Costantino (1); Bellerofonte che abbevera il Pegaso come nel rilievo di Palazzo Spada (2) e nell'avorio di Veroli (3). Sui due lati corti, da una parte una lotta fra centauro e lapita, che ricorda molto da vicino una metopa del Partenone (4), dall'altra Herakles ubriaco, tondo (fig. 14). Da una parte è la notissima scena del ratto del palladio, dall'altra ricompare la figura dell'Afrodite corinzia, questa volta seminuda, che insieme a un giovane sta innalzando un trofeo. Il giovane ripete in ogni dettaglio il tipo Barracco e, come

Fig. 10.

Fotogr. Anti.

Fig. 11.

Roma, *Museo delle Terme*: testa n. 44226.

sostenuto da Pan e da un satiro, gruppo egualmente ispirato da opere della grande arte (5). Ma l'imitazione di tipi statuari è ancora più accentuata nell'altro lato lungo, dove inoltre le figure raggiungono quasi il tutto nella gemma di Hyllos, dall'avambraccio sin. gli pende la clamide, e la clava, anzichè posata a terra presso il piede, è stesa in avanti verso il trofeo, come era richiesto dall'azione.

Dunque in quattro monumenti, disparati per origine e per epoca, in tre dei quali l'imitazione di un originale statuario è evidentissima, troviamo un tipo che, meno dettagli insignificanti, corrisponde punto per punto a quello Barracco e tali monumenti ci dicono come questo deve essere completato: la mano destra appoggiata alla clava, che tocca il suolo presso il piede destro.

(1) Ducati, fig. 795 a 838.

(2) Th. Schreiber, *hell. Reliefbilder*, Lipsia 1889, tav. 3; Br. Br. tv. 623; Ducati, fig. 687 a p. 709.

(3) *Bull. dell'Istit.* 1860, 6.

(4) Michaelis, *der Parthenon*, Lipsia, 1871, p. 131 e tav. III, 1; Collignon-Boissonnas-Mansell: *Le Parthénon*, Parigi, 1912, tav. 26; Br. Br. tav. 184*a*.

(5) Per motivi statuari analoghi vedi Br.-Br. fig. 1 e 2 del testo alla tav. 620.

Fig. 12.

Londra, *Museo Britannico*: vaso di Xanthias.

Fig. 13.

[illegible] *[illegible]*: gemma di [illegible].

Fig. 15.

[illegible]

Fig. 16.

Padova, *Museo Civico*: medaglione di [illegible].

Fotogr. Alinari.

Fig. 14. — Atene, *Museo Nazionale*: [illegible].

Si potrebbe obbiettare che il movimento del braccio destro, pendente lungo il fianco, come dimostra la presenza nei grandi torsi di un piccolo rinforzo sulla coscia, non permette di accettare tale restauro, ma non è così. Vi sono varie statue di Herakles nelle quali la destra si appoggia alla clava, così come proponiamo di reintegrare nel tipo Barracco, e in tutte il polso è appunto all'altezza dell'anca e in quelle marmoree è anche usato un rinforzo, uguale a quello dei torsi tipo Barracco. Basti ricordare l'Ercole Mastai della Rotonda vaticana (1), l'Herakles del Museo Chiaramonti (fig. 18) (2), l'erma di Herakles della nota serie Ludovisi (3).

Ma se il restauro della clava è giusto deve esserne conservata qualche traccia nella statuetta dei Candelabri, la cui base è antica, e in fatti in questa sulla faccia anteriore del puntello, dove questo tocca la base, è restaurata una larga scheggia rotonda. Un guasto comune del marmo in un punto così protetto, fra il puntello e la gamba, sarebbe inspiegabile, anche perchè la statuetta non ha subìto danni sensibili, ma ne appaiono spiegabilissime così l'ubicazione, come la forma, quando si pensi che appunto lì, presso il piede, contro il puntello, terminava la clava staccatasi e perduta insieme a tutto il braccio destro.

L'integrazione del tipo Barracco con la destra appoggiata alla clava può quindi ritenersi sicura. La tavola III dove è tentata la reintegrazione della statuetta Barracco, può dare un'immagine approssimativa della veduta d'insieme dell'originale (4).

∴

Si presenta ora la domanda: Herakles o Teseo? La clava infatti è attributo comune ai due eroi e nella gemma di Hyllos e nel piccolo sarcofago di Atene alla figura non è aggiunta la leontea, ma la clamide, che appare eccezionalmente in figure di Herakles (1), mentre è comune in quelle di Teseo (2). La circostanza che Policleto ha lavorato certo anche ad Atene (vol. [illegible] sgg.), sede naturale per una statua di Teseo, sarebbe pure in favore della seconda interpretazione. Anche in una gemma (3) che, per quanto le piccole proporzioni ne rendano incerto l'esame, confrontata con la pasta vitrea di Berlino surricordata, sembra ripetere la testa del tipo Barracco, oltre la clava è aggiunta la clamide e non la leontea.

Di contro a tuttociò sta peraltro una serie di circostanze ben più importanti. L'arco e la leontea ag-

---

(1) N. 544: Helbig, *Führer*, I³, n. 293, p. 194 sg. ivi la letteratura anteriore. Fot. Alinari 6562.

(2) Amelung, *Vatic. Museum*, I, 1903, n. 294, p. 506 sg. e tav. 52 ivi la letteratura anteriore; Helbig, *Führer*, I³ n. 77, p. 47.

(3) R. Paribeni, *Guida del Museo Naz.* Roma, 1920, n. 56, p. 66; Helbig, *Führer*, II³, n. 1290, p. 87; Br. Br. tav. 329 C; Arndt-Br. tav. 252-253; *Einzelaufn.* 252-253.

(4) In base allo studio fatto la lista delle repliche e dei monumenti sicuramente e direttamente dipendenti dall'originale policleteo è la seguente:

STATUE:
1. Roma, *Museo delle Terme*, torso n. 11616, testa n. 51226;

TORSI:
2. Roma, *Palazzo Mattei*, cortile: Matz.-Duhn, 1023;
3. Copenhagen, *Gliptoteca Ny-Carlsberg*: *La Glypt. N.-C.* tav. 49-50;

TESTE:
4. Roma: *Antiquarium del Celio*, Salone, n. 15;
5. Napoli, *Museo Nazionale*, n. 5610 (bronzo);
6. Berlino; *Museo*, n. 478 (da erma?) fig. 2 e 3 nel testo a Br. Br. 545;

ERME:
7. Roma, *Vaticano*, Museo Chiaramonti, n. 1[illegible]; Br. Br. 338;
8. Roma, *Laterano*, n. 4[illegible]; fig. 6 nel testo a Br. Br. 54[illegible];
9. Napoli, *Museo Nazionale*, n. 6154;

STATUETTE:
10. Roma, *Vaticano*, Galleria dei Candelabri, n. [illegible] A;
11. Roma, *Museo Barracco*, n. 1[illegible];
12. Roma, *Antiquarium*, Salone, s. n.
13. Firenze, *Museo del Bargello*, s. n.

GEMME:
14. Berlino, *Antiquarium*, n. [illegible].
15. Berlino, *Antiquarium*, gemma di Hyllos;

VASI:
16. Londra, *Museo Britannico*, vaso di X[illegible].

(1) R. Schöne, *griech. Reliefs*, Lipsia, 1872 tav. XXVII, n. 113 e p. 56; Svoronos, *Athen. Nationalmus.* tav. 218, n. 21[illegible]. Rilievo trovato nel teatro di Dioniso raffigurante Athena ed Herakles, questo caratterizzato dalla sola clava. Lo stesso fatto in Svoronos op. cit., figg. 2[illegible], p. [illegible]. Herakles con la clava e la clamide, anzichè la leontea, è raffigurato in un rilievo del Museo arch. di Venezia della ben nota serie di Herakles davanti alla porta dell'Hades. Il rilievo è sopralavorato e l'artista moderno ha mutato il petaso in una testa di leone, la clamide nella pelle ferina. Anche sul frontone del tesoro dei Sifni a Delfi Herakles appare vestito della sola clamide, e mentre nel fregio nord ha la pelle leonina, in quello ovest sarebbe completamente nudo (*Bull. Corr. Hell.* (1908) p. 178 sg.

(2) Basti ricordare alcune metope del Tesoro degli Ateniesi a Delfi: *Fouilles de Delphes* tav. 38-40; il rilievo [illegible] con Teseo, Herakles e Piritoo: Helbig, *Führer* II³, n. [illegible], p. 447 sg.; *Mon. Lincei*, I, tav. II; il Teseo nell'altorilievo della scena del teatro di Dioniso ad Atene (Sybel, *Sculpt. zu Athen*, p. 337 sg.; *Mon. dell'Inst.* IX, tav. 16; Br. Br. tav. 15), e lastre varie delle cosidette lastre Campana (II v. Rohden, *Arch. röm. Tonreliefs der Kaiserz.*, Berlino, 1911, p. 91, 1[illegible], [illegible].

(3) Furtwängler, *ant. Gemmen*, tav. XL, 31 e testo II, p. 1[illegible].

giunti nella gemma Carapanos precisano che si tratta di Herakles e non di Teseo. La statuetta disegnata sul vaso del British Museum è Herakles tanto se Xanthias è lo schiavo delle *Rane* di Aristofane, che sta imparando la parte di Herakles (1), quanto se è il maestro di lotta, ricordato da Platone, rappresentato presso il nume delle palestre (2). Una corniola già di Lord Southesk (3) rappresenta un'Omphale, che altro non è se non una traduzione in femminino del tipo Barracco, con l'aggiunta della leontea che dalla testa scende dietro le spalle ad attorcigliarsi all'avambraccio sinistro (fig. 15). Una moneta di Tenedo del II-I sec. av. Cr. mostra una minuscola figura di Herakles, precisato come tale dalla corona che gli ricinge le tempie e dalle bende che gli scendono sulle spalle, la quale pure ripete fedelmente il tipo Barracco (4).

E finalmente acquista valore di prova definitiva il particolare che quattro delle repliche della testa hanno cercine e bende, specialmente se si rileva che in quelle di Berlino e del Museo Chiaramonti non si tratta di un semplice cercine, ma nella prima di una vera corona a foglie e a rosette, nella seconda di un cercine ornato di rosette, cioè di una specie di *ὑποθυμίας*, l'attributo consueto di Herakles assunto ai conviti dell'Olimpo (5). Questo particolare, anche se è un'aggiunta dei copisti per precisare il soggetto del monumento nel suo adattamento ad erma, nulla perde del suo valore. Possiamo quindi ritenere senz'altro che il tipo Barracco rappresenta Herakles e non Teseo.

***

Con questa conclusione coincide il fatto che nelle fonti non è cenno di nessuna statua di Teseo opera di Policleto, mentre invece è ricordato un Herakles. A parte il passo di Cicerone (6) dove si accenna a un Herakles con l'idra, opera di Policleto, passo nel quale più che la menzione di un'opera d'arte veramente esistita conviene forse vedere un fittizio paragone retorico (1), l'unico Herakles, opera sicura di Policleto, è ricordato da Plinio (*N. H.* 34, 55): « *et fecit... Herculem qui Romae* » e molte circostanze concorrono a far ritenere che l'originale del tipo Barracco si trovasse proprio a Roma e si debba quindi identificare con l'Ercole ricordato da Plinio.

Il notevole numero delle copie è già un buon indizio per ritenere che l'originale fosse particolarmente popolare e quindi a Roma, ma vi sono altri indizi ben più importanti. Il tipo Barracco, sia per il motivo del pugno appoggiato al fianco e specialmente per la particolarità eccezionale (col. 543 sgg.) che il pugno si appoggia al fianco della gamba piegata, anzichè a quello della gamba portante, è così caratteristico, che è lecito riconoscerne il ricordo anche in monumenti nei quali il riflesso stilistico è molto attenuato o nei quali, per ragioni varie, al tipo sono state fatte aggiunte o varianti anche notevoli. Limitiamoci tuttavia a ricordare quelli nei quali possiamo riconoscerlo con maggiore sicurezza.

Uno di questi è un denario di C. Vibio Varo, all'incirca del 38 av. Cr. (2). La figurina sembra coronata, e, come al solito, è aggiunta la leontea, che pende dall'avambraccio sinistro. Per quanto non sia un lavoro molto fine, conserva tuttavia l'impronta quadrata dell'originale. Da notare che anche in altri denari dello stesso Vibio Varo compaiono dei tipi statuarii (3).

Le numerose immagini di Ercole della monetazione di Antonino Pio, Marco Aurelio, Lucio Vero e Commodo (4) si possono raggruppare intorno a quattro

(1) K. O. Müller, in *gott. gel. Anzeiger*, 1837, p. 1880.

(2) Th. Panofka, *Komödienscenen* etc. col. 39 sg.

(3) Furtwängler, *ant. Gemmen*, tav. L, 25, e testo II, p. 243, ivi la letteratura anteriore. A questa aggiungi: *Catalogue of the Southesk Collection*, I, Londra, 1908, p. 62 e tv. V, E 6.

(4) W. Wroth, *Catalogue of the greek coins of Troas, Aeolis und Lesbos*, Londra, 1894, tav. XVII, 12 e p. 94, n. 27.

(5) Nello stesso modo sono fatte le corone di due teste di Dioniso del Museo Naz. di Napoli: *Guida Ruesch*, n. 213, p. 63 e n. 221, p. 65. La prima proviene da Pozzuoli, la seconda da Ercolano; ambedue sono adattate ad un'erma moderna.

(6) Cicerone, *Instit. orat.* XII, 10, 7; Overbeck. *Schriftquellen*, n. 968, p. 173.

(1) Infatti per le parole « pellem *aut* hydram fingeret » noi dovremmo ammettere o un Herakles con leontea e con l'idra, ciò che nell'arte policletea costituirebbe addirittura un mostro, oppure un Herakles con la leontea e un altro con l'idra e allora, poichè l'originale del tipo Barracco, certo di Policleto, era senza leontea, dovremmo ammettere l'esistenza di tre statue di Herakles, tutte opera di Policleto. Per un tentativo di identificazione di questo Herakles con l'idra vedi: J. Reinach, *l'Herakles de Polyclète*, in *Rev. des études anc.*, XII (1910), p. 1 sgg. e tav. I. In proposito cfr. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.* 1908, p. 480; *Rev. Arch.*, 1908, II, p. 107; H. Brising, *Images classiques*, Stoccolma, 1913, p. 209 sg. I monumenti studiati non hanno nulla di policleteo.

(2) Grüber, *Coins of the roman republic*, Londra, 1910, I, p. 590 e tav. 58, 12.

(3) Cohen, II, III, 1883, *passim*.

(4) Gruber, l. c., n. 7, 9 e 10.

tipi principali: Ercole appoggiato alla clava come nella celebre statua Farnese (1); Ercole seduto fra i trofei, come nella statua di Palazzo Altemps a Roma (2); Ercole che si incorona e con la clava appoggiata alla spalla sinistra, tipo di probabile origine pittorica (3); o finalmente l'Ercole policleteo. Specialmente vicini a questo sono dei medaglioni di Antonino Pio (4), di Marco Aurelio (5) e di Commodo (6), ma più interessante di tutti è un medaglione di Massimiano Erculeo (7) nel quale il tipo Barracco è ripetuto con fedeltà nel motivo, salva l'aggiunta della solita leontea e della barba (8), e nelle tipiche proporzioni (fig. 16). La figurina è precisata come quella di *Hercules Victor*; è collocata nell'interno di un tempio octastilo, ciò che, se pur ve ne fosse bisogno, proverebbe che anche questa volta si è voluto imitare un tipo statuario, anzi il simulacro di un tempio di *Hercules Victor* esistente in Roma. Nessun dubbio dunque che il tipo Barracco è da identificare con l'« *Hercules qui Romae* » di Plinio.

***

Il medaglione di Massimiano Erculeo permette forse di rintracciare anche quale era il tempio dove era collocata la statua di Policleto e di ricostruire un po' la storia di quest'ultima.

Il Lugli, che per ultimo si è occupato delle varie questioni attinenti il culto e i santuari di Ercole vincitore in Roma (9), assodato che la tradizione letteraria parla di due soli templi, l'uno rotondo in stretta relazione con l'*ara maxima*, del quale, in passato, furono anche trovati i ruderi nei pressi di S. Maria in Cosmedin, l'altro di forma ignota, ai piedi dell'Aventino, presso la porta Trigemina, all'incirca dove l'attuale via di S. Sabina sbocca sulla Salara Vecchia, riconosce quest'ultimo in un medaglione di Antonino Pio (1) e nel medaglione di Massimiano Erculeo sopraricordato. Inoltre poichè il tempio dell'ara massima si sa essere stato innalzato da un Ottavio Erennio, mentre nulla risulta per il tempio di porta Trigemina, che pure, a giudicare dalle monete, sarebbe stato tanto grandioso, pensa che questo sia lo stesso, che una nota iscrizione dice dedicato da L. Mummio (2).

Peraltro l'iscrizione dedicatoria di L. Mummio venne trovata sul Celio, dove altri monumenti attestano l'esistenza di un culto di Ercole vincitore; l'iscrizione *C. I. L.* VI, 330, trovata verso Porta Maggiore, ricorda esplicitamente Ercole vincitore; l'altra VI, 30888 trovata ai SS. Quattro Coronati, cioè in pieno Celio, ricorda dei *magistri herculani* che curarono l'esecuzione di speciali *ludi*, il che fa pensare ad un culto locale di notevole importanza; in un'altra iscrizione (3) accanto a un Giove Celimontano e a un Genio Celimontano è ricordato un Ercole Giuliano e nel rilievo, che accompagna l'iscrizione, la figura di Ercole ricorda alquanto il tipo policleteo; infine dallo stesso luogo dove fu trovata l'iscrizione di L. Mummio provengono una testa di *Hercules victor* ora al Vaticano (4) e una colonna che reggeva un dono votivo ad Ercole (5). Non si può dunque escludere che esistesse un terzo tempio di Ercole vincitore sul Celio, dedicato da L. Mummio. Il silenzio delle fonti letterarie naturalmente non è un argomento sufficiente per negarlo senz'altro, perchè può darsi benissimo che in progresso di tempo abbia mutato denominazione e che a noi sia noto solo con la denominazione più tarda (6). Infine non è da tralasciare che nel medaglione di Antonino Pio citato dal Lugli, nel quale riappare un tempio di Ercole vincitore quadrangolare e quindi diverso da quello rotondo dell'ara massima, Ercole è rappresentato in un altro dei quattro tipi da noi distinti, quello pittorico con la leontea e con la clava nella sinistra, e il tempio sembra un tetrastilo pseudodiptero, anzichè un octastilo, quale

(1) *Guida Ruesch*, n. 280, p. 90 sgg.; Br. Br. tav. 285; Bulle, *sch. M.* col. 136 sgg. e tav. 72.

(2) A. Kalkmann, *Proportionen d. Gesichts*, p. 74 sg. e tav. I, II; P. Arndt, in Br. Br. testo alla tav. 612-613 (1909), ivi la letteratura anteriore.

(3) M. Della Corte, *Ercole e l'ara massima in un dipinto pompeiano*, in *Mem. R. Acc. di Napoli* II (1913), parte II, p. 167 sgg.

(4) Fr. Gnecchi, *I medaglioni romani*, II, Milano, 1912, p. 45, 2.

(5) Gnecchi, op. cit., p. 37, n. 70, tav. 64, 2.

(6) Gnecchi, op. cit., p. 55, n. 32 e tav. 80, 4; Cohen, *Commodo*, n. 207.

(7) L. Rizzoli, in *Bull. Museo Civico di Padova*, XIII (1910), p. 123 sgg.

(8) L'aggiunta della barba è dovuta certo all'assimilazione dell'imperatore col nume, abituale in questo periodo.

(9) G. Lugli, in *Bull. Ass. arch. romana*, V (1915), p. 108 sgg.

(1) Cohen, *Anton. Pio*, 213; Gnecchi, op. cit., II, tav. 45 n. 2.

(2) *C. I. L.*, I², 541; VI², 331; Amelung, *Vatic. Museum*, II, p. 47; Helbig, *Führer*, I³, n. 1[illegible], p. 81 sg.

(3) *Bull. Com.* XV (1887), p. 314 sg.

(4) Amelung, *Vatic. Museum* II, 1908, p. [illegible] sg., n. [illegible].

(5) *C. I. L.*, VI, [illegible].

(6) L'Amelung, *Vatic. Museum* II, 1908, p. 534 pensava al tempio di *Hercules Sullanus*; Jordan, *Topographie*, II, p. 1[illegible].

è sicuramente nel medaglione di Massimiano. Può darsi quindi che il medaglione di Antonino Pio riproduca il tempio della Porta Trigemina, quello di Massimiano Erculeo il tempio sul Celio.

Ad ogni modo, a parte tali questioni, che per il nostro assunto sono secondarie, la relazione della statua policletea con il tempio del medaglione di Massimiano è molto probabile per l'identità del tipo statuario e anche la relazione fra questo e il tempio di L. Mummio è pure molto probabile perchè l'Herakles di Policleto sembra provenire proprio da Corinto, dal sito cioè donde L. Mummio ha tratto certo il suo « *signum* ». Infatti noi troviamo riprodotto l'Herakles sul piccolo sarcofago del Museo di Atene, che a giudicare dai due tipi di Afrodite e dal Bellerofonte che lo adornano, si può ritenere di fattura corinzia (1).

***

Il motivo che in certo qual modo individua l'Herakles e che è elemento essenziale del suo aspetto solenne e del problema artistico, che in questa statua Policleto si è proposto e ha risolto (col. 740 sg.) è il motivo della mano appoggiata al fianco. Esso è uno dei più semplici e più naturali e si esplica in due modi diversi : la mano si appoggia al fianco con il palmo, oppure con il dorso. Nell'un caso e nell'altro il fianco è generalmente quello della gamba portante. Il primo è il più comune e, si potrebbe quasi dire, il più volgare. Spesso più che risolvere il motivo di una mano altrimenti inerte e dare maestà alla figura è usato per aiutare il torso a reggere qualche peso. Nell'arte greca è frequentissimo, e appare già nei monumenti più arcaici (2). Il secondo non ha mai funzione statica, ma puramente estetica e perciò, generalmente, è usato per conferire solennità alla figura. È alquanto raro, e prima dell'Herakles di Policleto pochi sono i monumenti nei quali appare (1): uno scarabeo arcaico (2), un bronzetto di Boston (3), l'Hestia Giustiniani (4) e l'efebo del Prado (5). La mano si appoggia alla gamba portante nello scarabeo e nell'Hestia, alla gamba piegata nel bronzetto di Boston e nell'efebo del Prado.

Il motivo dunque non era nuovo quando Policleto modellava il suo Herakles, anzi non è improbabile che egli avesse presente proprio una di queste opere, per esempio l'efebo del Prado. Salvo la diversa ponderazione, che in questo è quella prepolicletea, le due figure si corrispondono in modo singolare: in ambedue la gamba portante è la destra e la testa è girata dalla sua parte, al braccio sinistro piegato e con la mano contro il fianco corrisponde il destro abbassato, la cui linea, forse anche nell'efebo del Prado, era continuata verso il basso da un ramoscello (6).

I giudizi su questo monumento sono singolarmente disparati. L'Hübner lo definì opera tarda, di lavoro scadente, e il suo giudizio severo lo fece trascurare finchè

---

(1) L'accoppiamento con Aphrodite, che vediamo nel sarcofago, potrebbe anche non essere dovuto al capriccio dell'esecutore di questo. Si noti come, stando alle norme dell'Hildelbrand, *das Problem der Form in der bild. Kunst*, Strasburgo, 1893, p. 77 sgg. e del Wölfflin, *wie man Bildwerke aufnehmen soll*, in *Zeitschr. für bild. Kunst*, 1896, p. 224 sgg. e 1897, p. 294 sgg., la veduta principale dell'Herakles sembri essere quella con la testa di profilo (fig. 2), nella quale soltanto sono pienamente visibili così il movimento delle braccia, come quello delle gambe. Anche la testa in bronzo di Napoli è incomparabilmente più bella nella veduta di profilo anzichè in quella di tre quarti (tav. I). Se così è bisogna necessariamente ammettere l'accoppiamento dell'Herakles con un'altra figura e il riferimento a Corinto acquista ulteriori probabilità.

(2) Basti ricordare, fra i monumenti antichissimi, la Nike di Delos e, fra quelli immediatamente precedenti Policleto, il Pelope (G. Treu, in *Olympia*, III, p. 46 sgg. e tav. IX, 2), l'Enomao (Treu, op. cit., p. 49 sg. e tav. IX, 3) del frontone orientale di Olimpia e la statuetta acefala di Atene dell'Acropoli: Fr. Studniczka, in *Ephem. Archeol.* 1877, col. 148 sgg. e tav. VIII, 1-2; H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, Lione, 1903, p. 191 e fig. 20; H. Schrader, in *Jahreshefte*, XIV (1911) p. 32 e fig. 34 dell'estratto.

(1) Sulla questione vedere: G. Fougères, *Mantinée*, Parigi, 1898, p. 558, nota 1; P. Paris, in *Rev. Arch.* 1901, II, p. 321; Lermann, *altgriech. Plastik.*, p. 165 nota 1; W. Deonna, *l'archéologie* etc., I, 1912, p. 276 sg. Dagli esempi ricordati da questo ultimo è da togliere il satiretto in bronzo di Epidauro, che è molto più recente, come giustamente asseriva C. Wernicke, in *röm. Mitt.* IV (1889) p. 170, sg.

(2) Futwängler, *ant. Gemmen*, tav. VIII, 33.

(3) Furtwängler, in *münchn. Sitzungsber.*, 1897, II, p. 124, tav. III-IV; A. Joubin, *la sculpt. gr.* etc., Parigi, 1901, p. 123 sg. e fig. 36; Bulle, *sch. M.*, 1912, tav. 39 e col. 84 sg.

(4) Bulle, *sch. M.*, tav. 118 e col. 241 sg.; Br. Br. tav. 491; Winter, *K. in B.* 236, 4; Ducati, fig. 238 a p. 296. Non occorre dire che mi servo della denominazione oramai classica di Hestia per semplice comodità e non perchè le attribuisca un qualsiasi fondamento.

(5) Hübner, *antike Bildwerke in Madrid*, n. 69; P. Paris, in *Rev. Arch.* 1901, II, p. 316 sgg.; A. Mahler, in *Rev. Arch.* 1905, II, p. 103 sgg; P. Arndt, in *Einzelaufn.*, VI (1912), col. 24 sg. e nn. 1593-98.

(6) Tanto il Paris, op. cit., p. 320, quanto il Mahler, op. cit., p. 105 sg. pensarono che originariamente il braccio destro fosse sollevato, ma la presenza del rinforzo sulla coscia d.. il cui attacco è antico: *Rev. Arch.* 1905, II, p. 103, nota 2, prova che nel complesso il restauro è giusto.

il Paris richiamò nuovamente l'attenzione su di esso. Ma il Paris lo disse opera recentissima della scuola di Policleto e parlò di un possibile allievo di Prassitele e perfino di Eufranore. Il Mahler lo riportò alla metà del V sec. confrontandolo con l'Hestia Giustiniani e lo Arndt di nuovo al IV sec. Non vi è dubbio che l'unico confronto sicuro è quello con l'Hestia Giustiniani, non tanto per il motivo del braccio al fianco e della capigliatura che rinserra il viso, come dice il Mahler, quanto per l'assoluta identità di forme dei due visi: le due opere devono essere della stessa mano (1). Abbiamo così una prima prova della dipendenza di Policleto dal maestro dell'Hestia Giustiniani, dipendenza della quale avremo occasione di rilevare continue e svariate tracce nella sua attività.

Il motivo del pugno appoggiato al fianco viene ripreso nella stessa cerchia policletea con il Narcisso (2), ma appoggiato alla gamba portante e combinato con quello dell'altro braccio puntato contro un sostegno. Ritornerà molto simile nel satiro in riposo attribuito a Prassitele (3) e nell'Ercole Farnese (4), e, senza l'appoggio, in varie altre statue celebri posteriori, quali l'Hermes del Belvedere (5), il Meleagro (6), la Persephone capitolina (7) e il principe ellenistico delle Terme (8). È poi comunissimo nella pittura e nei rilievi: basti ricordarne due del Museo Barracco, in ciascuno dei quali appare per ben due volte (9).

Invece il particolare del pugno appoggiato al fianco della gamba piegata quasi scompare dal repertorio della statuaria e se ne può ricordare solo un esempio ellenistico, ma più variato, nel Dioniso in bronzo del Museo di Napoli che giuoca con la pantera (1).

Fra le pitture e i rilievi è pure rarissimo; fra questi ultimi merita tuttavia di essere ricordato il rilievo greco del Museo Laterano 783 (2) perchè in esso la figura di destra, a parte l'aggiunta dell'himation, per composizione e per proporzioni ricorda molto da vicino l'Herakles. Si tratta dunque di un motivo eccezionale e perciò tanto più caratteristico dell'Herakles di Policleto.

Naturalmente non dobbiamo pensare che i monumenti testè ricordati siano stati ispirati dall'Herakles di Policleto, ma ve ne sono altri nei quali invece la sua influenza diretta è chiarissima.

Primissimo fra questi la «*columna caelata*» dell'Artemision di Efeso (fig. 171) (3) nella quale la figura di Hermes ripete linea per linea, con leggerissime modificazioni (caduceo sostituito alla clava, clamide sul braccio sinistro, testa che guarda in alto) l'Herakles di Policleto, di cui conserva anche le proporzioni e la vigoria di modellato del corpo e molti caratteri della testa. La derivazione ha carattere di evidenza come raramente è possibile avere nei nostri studî, e tale parallelo rafforzi l'attribuzione della «*columna caelata*» a Prassitele (4) o quella a Scopa (5) o non debba invece far pensare a qualcuno dei maestri usciti direttamente dalla scuola di Policleto, è questione che non è il momento di trattare.

---

(1) Non affronto la questione del nome di questo scultore, questione che tocca Calamide e tutti i monumenti che per un verso o per l'altro furono messi in relazione con lui e che tratterò in altra sede.

(2) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 483 sgg.; Bulle, *d. sch. M.* tav. 65 e col. 125; Winter, *K. in B.* 259, 1.

(3) H. Stuart Jones, *Capitolin-Catalogue*, Oxford, 1912, p. 350 sg., n. 10 e tav. 87; Br. Br. tav. 377; Bulle, *sch. M.* tav. 66 e col. 129; Winter, *K. in B.* 295, 2; Ducati, fig. 464 a p. 475.

(4) Vedi nota 1, col. 541.

(5) Amelung, *vatic. Museum*, II, 1908, n. 53, p. 132 sgg. e tv. 12; Helbig, *Führer*, I³, n. 142, p. 89 sg.

(6) Amelung, *vatic. Museum*, II, 1908, n. 10, p. 33 sgg. e tav. 3 e 12; Helbig, *Führer*, I³, n. 128, p. 79 sgg.; Br. Br. tav. 386; Bulle, *sch. M.* col. 479 sg. e fig. 145, col. 481; Winter, *K. in B.* 301, 2; Ducati, fig. 457 a p. 468.

(7) Stuart Jones, *Capitolin-Catalogue*, p. 340 sg., n. 2 e tav. 85. Br. Br. 359; *Einzelaufn.* 470, 471; Reinach, *Rep.* II, 661, 9; Bulle, *sch. M.*, col. 284 sgg. e tav. 135.

(8) Helbig, *Führer*, II³, n. 1347, p. 133 sgg.; Br. Br. tav. 246, Arndt-Br. tav. 358-360; Bulle, *sch. M.*, col. 140 sg., e tav. 75; Paribeni, *Guida*, etc. n. 457, p. 145 sg. con fig.

(9) Barracco-Helbig, *Collect. B.* tav. 50 e 53; Helbig, *Führer*, I³, n. 1116, p. 621 e n. 1130, p. 626.

---

(1) *Guida Ruesch*, n. 817, p. 272 sg.; Br. Br. tav. 364. Il motivo appare anche in una statua [illegible] del Museo Capitolino, e in una statua di grandezza naturale della Galleria delle statue al Vaticano. Amelung, *vatic. Catalog.* II, 1908, n. 417, p. 619 sg., vede una replica di quest'ultima in un torso del Giardino Barberini a [illegible] e confronta il tipo con l'Hermes del celebre tamburo di colonna dell'Artemision di Efeso per il quale vedi sotto [illegible] e per la [illegible] della testa [illegible] se e da quale originale [illegible].

(2) Helbig, *Führer*, II³, n. 1304, p. [illegible].

(3) A. H. Smith, *Marbles and bronzes*, London 1914, tav. [illegible]; *Catalogue*, II, Londra 1900, n. 1206, p. 171 sgg. e tv. XXIII; Bulle, *sch. M.*, col. [illegible] e tav. [illegible].

(4) Springer-Michaelis-[illegible], *Manuale di Storia dell'Arte*, [illegible] 1910, p. [illegible].

(5) Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. [illegible]; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. [illegible].

Altro originale greco di ovvia derivazione dall'Herakles é una stele di Palermo (1).

Altri monumenti, oltre quelli ricordati per la ricostruzione del tipo, nei quali è pure evidente l'influsso dell' Herakles di Policleto sono: l' Ercole dorato della rotonda vaticana (2) nel quale tuttavia sono anche molti elementi scopadei, l'Ercole dorato dei Conservatori (3) dove a elementi policletei se ne accompagnano altri lisippei e l'Ercole Chiaramonti (4) nel quale gli elementi policletei prevalgono e sono conservati ancora con vivezza (fig. 18).

Queste opere sono dovute ad artisti operanti a Roma ed è quindi facile spiegarci l'azione esercitata su di essi dal celebre simulacro di Policleto.

L'Herakles, come altri tipi policletei, non ha mancato infine di ispirare qualche bronzetto greco-romano. Per finezza di lavoro e per l'evidente dipendenza, basti ricordarne uno del Museo archeologico di Firenze (fig. 19) (1).

I bronzetti non sono quasi mai copie fedeli (2) e così anche questa volta, come per altri d'ispirazione policletea (3), dell'originale è conservato il motivo, ma è

Fig. 17.

Londra, *Museo Britanico*: tamburo di colonna a rilievi, da Efeso.

(1) Conze, *Att. Grabreliefs*, n. 935, tav. 192; Collignon, in *Mon. Piot* XIX (1911) p. 158 e fig. 5.

(2) Vedi nota 43.

(3) Helbig, *Führer*, I³, n. 1005, p. 574.

(4) Vedi nota 44.

(1) L. A. Milani, *Guida* etc., Firenze, 1912, p. 139 e tav. XXXII, 2. Misura 202 mm. d'altezza e proviene dal fondo delle RR. Gallerie degli Uffizi.

(2) Furtwängler, *Statuenkopien*, p. 56 sgg.

(3) Si pensi specialmente al piccolo Pan della Bibl. Naz. di cui alla nota 2, col. 552.

mutato il soggetto. Il cercine e soprattutto gli alti calzari fanno ritenere che si tratti effettivamente di un Paride e non del noto tipo dell'atleta con la palla (1).

CAPITOLO II.

Il tipo Odescalchi.

Una diligente analisi compiuta su una statua già degli Odescalchi, passata negli ultimi anni in America (2), ha rivendicato definitivamente a Policleto un altro tipo statuario, di particolare interesse come l'unico nel quale non sia applicata la ponderazione caratteristica delle altre opere del maestro.

Il tipo era noto da tempo (3), ma permaneva sempre il dubbio se le teste collocate sui torsi Vaticano 251 (4) e Odescalchi (5) appartenessero veramente ad essi, perchè in ambedue parte del collo era di restauro (6). L'analisi, cui abbiamo accennato, ha tolto ogni dubbio: la testa della statua Odescalchi, per sicuri dati di fatto, forniti dalla rottura, dalla qualità del marmo e dalle sue particolarità di degradazione, appartiene certamente al torso. Perciò, ora, il tipo si allianca agli altri già noti e possiamo studiarlo con piena sicurezza.

Numerose copie giunte a noi testimoniano la rinomanza del tipo nell'antichità (7). Fra di esse sono degne di particolare rilievo, per la ricostruzione del tipo, la statua Odescalchi (fig. 20), la statua vaticana 251 (fig. 22) che conserva sui fianchi dei rinforzi, i quali permettono di ricostruire con relativa chiarezza il movimento delle braccia, la statua acefala pure del Vaticano 392 (fig. 24) (1) ancora con piedi, plinto e puntello antichi, e finalmente la statua Torlonia 75 (2) che ci permetterà di identificare l'attributo tenuto dalla mano sinistra e quindi di conoscere il soggetto rappresentato. Fra le teste eccelle per finezza di lavoro quella Ny Carlsberg (3).

---

(1) Furtwängler, *Eine argivische Bronze*, 50 *Winckelmannsprogr.* Berlino, 1890, p. 131.

(2) A. Walton, *a polycleitan statue at Wellesley College*, in *Amer. Journ. of Arch.*, XXII (1918), p. 44 sgg.

(3) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 493 sgg.; Amelung, *vatic. Museum*, II, 1908, p. 414, n. 251 e p. 583 sg., n. 392; G. Lippold *zu Polyklet*, in *Jahrbuch* XXIII (1908), p. 203 sgg.; Amelung, in *Einzelaufn.* testo al n. 1137; Helbig, *Führer*, I³, n. 184, p. 118 sg. e n. 197, p. 129; E. Ghislanzoni, *Scavi delle Terme romane a Cirene*, in *Not. arch. Min. Colonie*, II (1916), p. 85 sgg.; L. Mariani, in *Cronaca delle BB. AA.*, V (1918), p. 29 sg.

(4) Furtwängler, l. c.; Amelung *vatic. Museum*, II, p. 414, n. 251; Lippold l. c.; Helbig, *Führer*, I³ n. 184, p. 118 sg.; fot. Alinari, n. 26972.

(5) Matz-von Duhn, *ant. Bildwerke*, I, Lipsia, 1881, n. 1000, p. 286; A. Walton, op. cit.

(6) Il Lippold, op. cit. p. 204, riteneva la testa della statua vaticana appartenente al tipo del corpo, ma proveniente da altro esemplare, e invece sicuramente appartenente la testa della statua Odescalchi; l'Amelung, in *Einzelaufn.* testo al n. 1137, escludeva l'appartenenza di ambedue le teste.

(7) Ecco infatti la lista delle repliche sicure:

STATUE:

1. Roma, Vaticano, Galleria delle statue, n. 251 (fig. 22);
2. Wellesley (Mass. U. S. A.) Wellesley College, già Odescalchi (fig. 20).

TORSI

3. Roma, Vaticano, Galleria delle statue, n. 392 (fig. 24);
4. » » Sala a croce Greca, n. 390;
5. » » Quadriportico d'ingresso, s. n. (Meleagro);
6. Roma, Palazzo Colonna: *Einzelaufn.*, n. 1136 (fig. 23);
7. » Museo Torlonia, n. 75.

TESTE

8. Roma, Vaticano: [illegible] di altro tipo;
9. Roma, Museo Torlonia, n. 460;
10. Firenze, Galleria degli Uffizi, Ingresso, s. n. [illegible];
11. Aix, Museo: Espérandieu, *Recueil gén. des bas-reliefs* etc. III, 249;
12. Zurigo, propr. privata: Amelung, *vatic. Museum*, II, p. 416;
13. Dresda, Albertinum, n. 1106;
14. » » n. 1108;
15. Copenhagen, Gliptoteca Ny Carlsberg, n. 114;
16. Pietrogrado, Ermitaggio, n. 304 A;
17. New York, Metr. Museum, già Rondinini e quindi Campana: *Einzelaufn.* n. 2086-87;

ERME

18. Berlino, Museo n. 474 (doppia);
19. Londra, [illegible] tav. 548.

Ritengo opportuno dare qualche notizia di dettaglio sui torsi vaticani n. 390 della Sala a croce greca e s. n. del quadriportico d'ingresso perchè poco noti. Nel primo la testa è antica ma non appartenente; inoltre sono di restauro: il collo, il braccio d. da metà dell'omero, il sin. da sopra il gomito, le gambe da sotto il ginocchio (la sin. è rotta e poi ricomposta alla coscia), puntello e plinto. Piccoli rappezzi qua e là. Nessuna traccia di rinforzi. Il pube sembra sopralavorato. Lavoro superficiale. L'altro è restaurato in Meleagro e collocato nella nicchia a destra del cancello dei giardini. La testa è antica, ma non appartenente. Sono invece di restauro: il collo, ambedue le braccia da subito sotto l'attacco delle spalle, la gamba destra da metà della coscia, tutta la sin., puntello e plinto. Nessuna traccia di rinforzi. Buona copia. Anche la testa Torlonia 460, poco nota come quasi tutti i monumenti di quel museo, merita qualche parola avendone potuto esaminare l'originale. Sono di restauro: il naso, le labbra, le orecchie, ecc. e quasi tutto il collo con il busto.

(1) Amelung, *vatic. Museum*, II, 1908, n. 392, p. 583 sg.

(2) C. L. Visconti, *Les monuments de sculpt. ant. du Musée Torlonia*, Roma, 1884, n. 75, p. 50 sg. e tav. XIX; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 434, nota 1.

(3) Lippold, in *Jahrbuch* XXIII (1908), tav. d'aggiunta a p. 204.

A queste repliche statuarie, certo nelle stesse proporzioni dell'originale, è stato giustamente accostato un bellissimo bronzo della Bibl. Naz. di Parigi (fig. 92) (1) che ripete lo stesso tipo con notevole fedeltà. Il bronzo rappresenta un eroe in atto di compiere una libazione, e perciò si è pensato che tale fosse anche il soggetto del-

Fotogr. Ist. Arch. Germ.

Fig. 18.

Roma, *Vaticano*; Museo Chiaramonti: statua di Herakles n. 294.

l'originale e l'ipotesi avrebbe potuto essere corroborata dal confronto con una pasta vitrea e con una corniola del Museo di Berlino, nelle quali è riprodotto lo stesso tipo con fedeltà anche stilistica (2). L'esame di tutti i torsi statuarî ci assicura peraltro che la figura reggeva un oggetto con la sinistra e non con la destra, perchè solo il bicipite di quel braccio è alquanto contratto, mentre la destra, pur essendo un po' scostata dal tronco, come nel bronzetto, doveva essere vuota non avvertendosi contrazioni nei muscoli del braccio e della spalla corrispondenti. Bronzo e gemme sono dunque delle varianti, non imitazioni fedeli. Anche questo caso conferma la legge costante dei bronzetti figurati in genere (1) e analogamente dei bronzi policletei (2): essi non sono mai vere e proprie riprodu-

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 492 e tav. XXVIII, 3.; A. De Ridder, *les bronzes antiques du Louvre*, I, Parigi, 1913, p. 34 e tav. XIX, n. 183.

(2) Furtwängler, *antike Gemmen*, tav. 44, 11 e 12. Egli collega queste gemme con altre raffiguranti il « *bonus eventus* », ma a me pare che per le proporzioni della figura se ne distinguano nettamente.

(1) Furtwängler, *Statuenkopien*, p. 56 sgg.

(2) I migliori sono il Pan della Bibl. Naz.: *athen. Mitt.* III (1878), tav. 12; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 422 sg.; Bulle, *sch. M.*, col. 102 e tav. 48, ispirato dal doriforo; il fanciullo libante pure della Bibl. Naz.: Boulanger, in *Rev. Arch.* 1913, I, p. 214 sgg. ispirato forse dal versatore d'olio di Petworth; la statuetta di Sicione: Stais. *Marbres et bronzes*, n. 7474, p. 300; Br. Br. tav. 280*a*; e i varii bronzi ancora più liberi ricordati dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 425 sgg. e *passim*. Poco noto,

zioni di opere della grande arte, ma solo imitazioni più o meno libere.

Un buon indizio per determinare il soggetto del tipo dovrebbero essere il cercine e le tenie che ornano la doppia erma di Berlino (¹) e l'erma Broadlands (²).

Fot. Mus. arch. Fir.

Fig. 19.

Firenze, *Museo Archeologico*:
piccolo bronzo rappresentante Paride.

Abbiamo visto nel caso dell'Herakles che consimili aggiunte dei copisti sono pienamente giustificate e perciò saremmo indotti ad attribuir loro altrettanto valore anche questa volta, se fortissimi argomenti non vi si opponessero. L'opinione del Lippold che cercine e benda sieno state aggiunte per una mera ragione decorativa, risultata erronea per l'Herakles, sarebbe invece da accogliersi per il tipo Odescalchi. Il fatto che una delle repliche con tali aggiunte è una doppia erma, lavoro dunque nel quale lo scopo decorativo è più che mai evidente e l'altra è una replica molto libera, che dell'originale conserva appena i motivi della capigliatura, potrebbe spiegare la libertà di queste aggiunte.

Contro una ipotetica identificazione con Herakles sta il fatto che non conosciamo già e con piena sicu-

ma degno di memoria è l'Hermes di Bologna: E. Brizio, in *Atti e Mem. della Deputaz. di St. P. per le Romagne* Ser. III, vol. I, fasc. V (1883), ispirato certo dal doriforo. Non occorre ricordare la libertà, almeno stilistica, dei piccoli bronzi riproducenti il diadumeno (col. 539). Maggiore fedeltà sembra presentare il bronzo di Annecy (vedi Cap. III), ma esso per le proporzioni rientra già nella categoria dei medi bronzi.

(¹) Kekule, *Beschreibung der ant. Sculpt.* Berlino, 1891, n. 477, p. 185 sg.

(²) Michaelis, *Ancient marbles in Gr. Britain*, n. 10, p. 229; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 428 sgg. e fig. 66 a p. 431; Lippold, in *Jahrbuch*, XXIII (1908) tav. a p. 294; Br. Br.: tav. 545.

rezza un Herakles di Policlèto. Cicerone ricorda, è vero, un altro Herakles di Policleto, diverso dal tipo Barracco, perchè rappresentato con l'idra (1), ma ben difficilmente esso potrebbe essere riconosciuto nel

da Amer. Journ.

Fig. 20.
Wellesley Mass. (U. S. A.):
statua Odescalchi.

tipo Odescalchi, quasi inerte, a parte che un Herakles con l'idra sembra una composizione estranea al fare di Policleto.

Inoltre la statua vaticana 392, l'unica che conservi il puntello antico lo ha foggiato a tronco di palmizio, tipo di puntello che i copisti romani non hanno mai usato in statue di Herakles (2), ma solo per quelle di Hermes e divinità affini, di atleti vincitori e nelle statue iconiche. Ma la statua vaticana non può essere l'Hermes di Policleto ricordato da Plinio (1), che ci è

Fotogr. Mus. Napoli.

Fig. 21.
Napoli, *Museo Nazionale*: statua iconica n. 6055
con testa di Druso.

conservato in altri monumenti (Cap. III); difficilmente può essere una statua iconica, chè, in questo caso, la completa nudità, secondo la consuetudine, sarebbe stata rotta da qualche elemento di panneggio, come si

(1) Cic. *de Orat.* II, 16, 70. Per l'impossibilità che nel passo di Cicerone si accenni ad un'opera veramente esistita vedi col. 539 sg. e la nota 1, col. 540.

(2) A. Maviglia, *gli attributi dei sostegni nella statuaria antica*, in *röm. Mitt.* XXVIII (1913), p. 16, n. 75, ricorda un solo caso e anche dubbio.

(1) *N. H.* XXXIV, 56.

verifica infatti nella statua 6055 del Museo di Napoli (fig. 21) [1], che è appunto una variante iconica del tipo in discussione; quindi il tronco di palmizio accenna ad un originale atletico.

Con un soggetto atletico ben si accorda anche il particolare della testa reclinata in attitudine di modestia, che troviamo in altre due opere del maestro, sicuramente atletiche, l'atleta Westmacott e il diadumeno, in contrasto con l'aspetto solenne e quasi fiero delle sue figure di divinità: l'Hermes, l'Herakles e l'Hera. Ma che si tratti proprio di un atleta e precisamente di un discobolo è provato dalla statua Torlonia 76. Il Furtwängler [2] riteneva in essa moderni: la testa, imitata dal discoforo della sala della Biga, il braccio destro fino al polso, il braccio sinistro col disco. Secondo me, in base ad un accurato esame dell'originale, sarebbero moderne: la testa con tutto il collo, la mano destra con parte dell'avambraccio, la mano sin. con il polso e il disco, meno un piccolo settore di questo aderente alla coscia, la gamba destra da metà del ginocchio, la sinistra da sotto il ginocchio, il pene, il puntello, il plinto. Oltre questi restauri la statua ha sofferto anche altri danni: ambedue le braccia sono rotte e riconnesse sotto le spalle, e il sin. anche in varii altri punti, ma la qualità del marmo, le venature, i guasti, particolarmente visibili sul braccio sin., assicurano che sono ambedue antiche fino al polso. Il restauratore, inoltre, completando il torso antico, gli ha dato un appiombo alquanto diverso da quello dell'originale, quale, per esempio, è possibile vedere nella statua vaticana 392. Questo mutamento e i molti restauri fanno sì che nella riproduzione del Visconti si stenti a prima vista a riconoscere una replica del tipo Odescalchi, ma l'esame dell'originale e specialmente della veduta dorsale, che è molto caratteristica per il fortissimo risalto dei muscoli delle spalle, toglie ogni dubbio.

Con la reintegrazione quale è suggerita dalla statua Torlonia, concordano esattamente le osservazioni che erano state fatte sul giuoco dei muscoli nelle braccia, nelle spalle e nel dorso [3]: un disco, per la forma e per il peso, conviene perfettamente a tali particolarità e alla posizione quasi verticale del braccio.

Nella statua Torlonia si è conservato parte del disco perchè questo, per comodità tecnica, aderiva con l'orlo alla coscia. Altrettanto doveva avvenire nella

[illegible]

Fig. [illegible]

Roma, Vaticano, Galleria delle statue n. [illegible].

statua vaticana 392 nella quale allo stesso punto è un lungo tassello di cm. 13 per 5, fatto evidentemente per riparare il guasto prodotto dal [illegible]. Nelle altre statue e torsi [illegible] traccia del disco, solo quella vaticana [illegible] conserva [illegible] dei rinforzi, che confermano un movimento delle braccia come quello della statua Torlonia [1]. Da ciò si deve de-

(¹) L. Mariani, in *Guida Ruesch*, n. 971, p. 231.

(²) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 494, nota 1.

(³) A. Walton, in *Amer. Journ. of Arch.* XXII (1918), p. 46: le osservazioni fatte dalla sign. Walton sono confermate da tutte le altre repliche.

(¹) [illegible] tassello oblungo disposto trasversalmente, ma [illegible] con la frattura della coscia [illegible] e non traccia del disco.

durre che in tutte queste repliche il copista si è sentito più sicuro e non ha ritenuto necessario, per la solidità del braccio sinistro, far aderire il disco al fianco e ricorrere comunque a rinforzi, oppure si può pensare che in esse il disco fosse aggiunto in bronzo, cosa che pure è possibilissima. Ad ogni modo la testimonianza della statua Torlonia non è suscettibile di sospetti, non potendosi neppure pensare che abbia indotto al restauro in discobolo il confronto generico del corpo con il discoforo vaticano (1): a parte le diversità stilistiche delle proporzioni e del trattamento del nudo, è inversa la ponderazione e differente anche il movimento delle gambe; quindi deve essere stato proprio l'avanzo del disco che ha richiamato nel Visconti e nel restauratore il ricordo del discoforo vaticano e non viceversa (2).

Giunti a questo punto appare evidente che il cercine e le bende della doppia erma di Berlino e dell'erma Broadlands o hanno carattere puramente decorativo, come pensava il Lippold, oppure sono dovute ad errore od arbitrio del copista.

Più difficile è reintegrare esattamente il braccio destro. Per questo le statue meglio conservate sono la Torlonia e la vaticana 251, nelle quali esso è antico fino al polso, ma riconnesso da più frammenti e nella seconda anche con qualche pezza intermedia, che rende dubbio il restauro. Ad ogni modo il movimento doveva essere simile a quello del discoforo vaticano, ma con l'avambraccio più accostato al tronco, come prova l'esilità del rinforzo della statua vaticana: un movimento insomma molto vicino, se non proprio identico, a quello del bronzo della Bibl. Naz. La mano doveva essere vuota.

Si aggiunge così un nuovo tipo statuario di discobolo ai pochissimi già noti. Esso non ha nulla di comune con il tipo disegnativo ed eminentemente dinamico di Mirone (1), al quale amo accostare, perchè animati dallo stesso spirito, un meraviglioso torso dell'Antiquarium del Celio (2) integrandolo con alcune gemme che sembrano riprodurlo (3), un torso del Museo Torlonia (4) pure integrato da alcune gemme (5), e la nota erma Ludovisi (6), ma si accosta al discoforo vaticano, che, malgrado varie e notevoli differenze, può essere considerato una sua ripresa più recente, interpretata anche con sensibilità diversa. Questa evidente dipendenza del discoforo vaticano da un'opera di Policleto è certo un ottimo elemento in favore della sua attribuzione a Naucide, rimessa giustamente in campo a proposito della scoperta della replica di Bocca della Verità, che conservando la testa originale, ha messo da parte la vecchia attribuzione ad Alcamene (7).

Nel discobolo di Policleto non vi è nulla che richiami il violento esercizio del lancio del disco; questo sta ad indicare l'atleta come discobolo e quindi come *pentathlos*, ma la figura è il solito tipo Apollineo stante e fermo, quasi inerte, e perciò conviene chiamarlo anch'esso con maggiore proprietà il « discoforo ». In certo qual modo esso rientra nella categoria degli atleti discoboli solo dal punto di vista antiquario, non da quello artistico.

Nelle fonti non è ricordato un discoforo o discobolo di Policleto, ma, naturalmente, questo fatto non si oppone all'attribuzione a Policleto e tanto meno alla ricostruzione proposta. Anche l'atleta Westmacott, opera sicura del maestro (Cap. V), non è ricordato dalle fonti letterarie.

* * *

Al tipo Odescalchi è stato avvicinato recentemente l'Hermes delle Terme di Cirene (8), ma il raccosta-

(1) Helbig, *Führer*, I³ n. 324. p. 213 sgg.: Br. Br. tav. 131; Winter, *K. in B.* 255. 4; Bulle, *sch. M.* tav. 54 e col. 106.

(2) Il fatto che nel testo del Visconti è ricordato esplicitamente il discoforo della sala della Biga non ha valore di argomento *pro* o *contra* la nostra affermazione, perchè, cosa poco nota, ma della quale posso assicurare l'autenticità, quel testo non fu redatto dal Visconti sulla cognizione diretta dei monumenti, ma da un archeologo allora giovanissimo e morto di recente in alta e meritata fama, sulle sole fotografie e senza nessuna indicazione dei restauri che erano stati eseguiti nei singoli monumenti! in tali condizioni era logico che egli pensasse al discoforo della sala della Biga.

(1) Br. Br. tavv. 631-633 con testo di G. E. Rizzo (1911); Winter, *K. in B.* 252, 1-5; Bulle, *sch. M.* tav. 97-98 e col. 186 sgg.; Ducati, fig. 305 a p. 316.

(2) Helbig, *Führer*, I³ n. 1025. p. 584.

(3) Furtwängler, *antike Gemmen*, tav. 44, 28 e 30.

(4) C. L. Visconti, *Le musée Torlonia*, Roma, 1884, n. 100, p. 75 e tav. XXV

(5) Furtwängler, *antike Gemmen*, tav. 44, 31.

(6) Helbig, *Führer*, I³ n. 1259, p. 98 sg.; Paribeni, *Guida* etc. n. 46, p. 63 sg.

(7) L. Mariani in *Bull. comun.* XXXIX (1911) p. 97 sgg.: Helbig, *Führer* I³ n. 1030, p. 586 sgg.: I. Sieveking, testo a Br. Br. tavv. 182-685 (1920).

(8) E. Ghislanzoni in *Not. arch. Min. Col.*, vol. II (1916), p. 90.

mento è illusorio. L'Hermes di Cirene presenta nel torso caratteri all'ingrosso policletei, ma l'orizzontalità e il parallelismo della linea delle spalle, dei muscoli pettorali e delle anche, il dislivello appena accennato fra gamba portante e gamba piegata, la mancanza insomma di chiasmo nel torso, lo dimostrano assolutamente estraneo all'arte di Policleto. Se in queste particolarità si debbano riconoscere caratteri di maggiore arcaismo, oppure un diverso indirizzo artistico, è questione che non è il momento di approfondire ora (Cap. XII). Anche la testa non è policletea, ma attica e trova un confronto molto vicino nella testa adattata al discoforo della sala della Biga (1).

Ritengo invece che sia molto stringente e molto significativo un confronto della nostra statua con l'Apollo dell'Omphalos (figg. 23-24) (2). Il motivo è identico nell'una e nell'altra figura: ponderazione e movimenti delle estremità si corrispondono, le teste hanno la stessa direzione, quella del discoforo solo un po' più inclinata. Malgrado tanta coincidenza in tutta la composizione, questo è tuttavia ben lungi dall'essere una semplice variante dell'Apollo dell'Omphalos, perchè peculiari differenze nel modo in cui sono stati risolti i varii problemi della figura stante e ferma, fanno di esso un'opera completamente nuova o, meglio, rinnovata per ciò che riguarda ponderazione, proporzioni e trattamento anatomico.

Il progresso nella ponderazione è costituito specialmente dal maggiore sviluppo dato alle conseguenze prodotte nel torso dallo squilibrio fra gamba portante e gamba piegata, e cioè: la linea dei seni, che nell'Apollo è ancora normale all'asse della figura, si inclina qui dalla parte della gamba portante; più accentuata è l'inclinazione della linea delle spalle; la linea alba pur non essendo ancora flessa come nel doriforo, è già notevolmente meno rigida che nell'Apollo. Da notare che anche il piede sinistro è girato un po' più all'esterno, particolare che cancella nel discoforo uno degli elementi di rigidità propri dell'Apollo dell'Omphalos.

Per le proporzioni da notare il torso leggermente più largo, ma ancora lontano dalla quadratura del doriforo, le gambe più lunghe in rapporto al torso. Se la differenza di canone fra Apollo dell'Omphalos e doriforo è molto marcata, essa invece è molto lieve fra Apollo e discoforo e fra questo e il doriforo: i tre passi così considerati appaiono frutto di semplice evoluzione nell'interno della stessa corrente artistica (3).

Più sensibile è il progresso anatomico: le clavicole rigidamente orizzontali nell'Apollo, si inclinano naturalmente nel discoforo (4) e il muscolo gran retto dell'addome si articola acquistando rilievo denso, quasi crudo. L'addome un po' superficiale, a paragone sodezze dell'Apollo, diventa nel discoforo una superficie fortemente modellata per il rilievo e per la giusta inclinazione dati alle intersezioni aponeurotiche. La costrazione dei fianchi è maggiormente sentita, per quanto non ancora forte come nel doriforo, e un po' diversa il modellato delle coscie, le quali nell'Apollo mostrano un caratteristico maggiore sviluppo della parte inferiore del muscolo vasto esterno.

Come vi è progresso nel modo di trattare la ponderazione, le proporzioni e i dettagli anatomici, così vi è progresso anche nell'insieme della composizione: gli omeri non sono più serrati al torso come nell'Apollo, ma alquanto scostati; la testa non più rigidamente eretta, ma delicatamente inflessa; insomma tutto per la composizione è rotto definitivamente ogni legame con la tradizione arcaica.

Le differenze che abbiamo già messo in rilievo, giova ripeterlo, sono semplici differenze di dettaglio; sono il frutto di uno stadio più evoluto dello stesso indirizzo artistico dell'Apollo dell'Omphalos, ma non più. La figura nel suo complesso rimane una filiazione diretta di questa singolare opera e un raffronto delle due teste è utile per comprovare con elementi di dettaglio, con particolari d'indole puramente stilistica, direi quasi esteriori, come il loro legame di effetti-

(1) L. Mariani in *Bull. Com.* XXXII (1911) fig. 4 a p. 107; Helbig, *Führer* I³, p. 214. Erroneo è anche il confronto stabilito dal Ghislanzoni, op. cit., p. 90 e 95, fra l'Hermes di Cirene e l'Idolino: anche in questo le conseguenze della gamba portante e della gamba piegata sono già interamente sviluppate.

(2) Stais, *Marbres et bronzes*, n. 45, p. 23 sg.: Bulle, *sch. M.* col. 204 sg. e fig. 46, col. 205; Br. Br. tav. 42; Ducati, fig. 302 a p. 314. Il confronto deve esser fatto con le copie migliori del discoforo e cioè la statua Odescalchi (fig. 20) e la statua vaticana 392 (fig. 24). Il torso Colonna (fig. 25) ha maggiore carattere di severità delle altre repliche e perciò potrebbe essere anche più fedele.

(3) Per maggiori dettagli su questa evoluzione vedi Cap. XI.

(4) Non si dimentichi tuttavia che a ciò contribuisce anche la diversa inclinazione della testa.

vamente molto stretto. Si noti la forma e il modellato del viso in genere, ma specialmente il modo di fare gli occhi e di rendere la capigliatura. Nell'uno e nell'altro le arcate sopraorbitarie sporgenti, hanno l'orlo tagliente che si innesta ad angolo col dorso del naso. Anche la forma dell'occhio e della palpebra è la stessa. La tendenza a spartire le ciocche nel mezzo della fronte, che è caratteristica delle opere di Policleto, appare anche nell'Apollo dell'Omphalos, per quanto con maggiore libertà e ricercatezza di dettagli. Come in esso così nel discoforo, a differenza di quasi tutte le opere di Policleto, la spartizione non è peraltro ancora netta, ma nel mezzo della fronte vi è una ciocca più piccola disposta per traverso.

Fig. 23.

Atene, *Museo Nazionale*: Apollo dell' Omphalos.

Fotogr. Sansaini.

Fig. 24.

Roma, *Vaticano*: statua n. 392 della Galleria delle Statue.

Il discoloro deriva dunque direttamente dall'Apollo dell'Omphalos, che ripete in ogni motivo essenziale, evolvendolo secondo le nuove conquiste dell'arte, accentuate dalla forte personalità di Policleto (1). Le due statue rappresentano due distinte generazioni artistiche: l'una più antica giunta alla sua maturità, l'altra più recente che prende le mosse dalle conquiste della precedente e, pur accettandole nel loro insieme, vi infonde nuova vita. Fra l'una e l'altra vi è certo anche differenza cronologica, ma, a giudicare dalla notevole somiglianza delle teste, nelle quali le abitudini della scuola si sono meglio conservate, essa forse non è molto rilevante. Purtroppo non è stato ancora pos-

Fig. 25.

Roma, *Palazzo Colonna*: torso policleteo restaurato da Zeus.

(1) La stessa derivazione ha sostenuto il Kalkmann, *Proport. des Ges.* 53 berl. Winckelmannspr. p. 40.

sibile fissare storicamente il posto dell'Apollo dell'Omphalos (1) e perciò manca il punto di riferimento per datare, sia pure relativamente, il discoforo, ma vedremo in seguito (Cap. IX) che tutti i dati storici e formali concorrono a collocarlo all'inizio dell'attività di Policleto, confermando così la sua vicinanza all'Apollo dell'Omphalos.

tegri, quali quelli della statua Boboli, di Pietrogrado (1) e del Museo Torlonia (2), sono consunti dalle intemperie o di lavoro scadentissimo oppure quasi irriconoscibili, perchè deformati da sopralavorazioni, mentre quello bellissimo di Boston (3), unico di buona fattura e con la superficie ben conservata, è frammentario, mancando di tutta la parte superiore della testa (fig. 29).

Fig. 26.

Fotogr. Gabin. degli Uffizi.

Fig. 27.

Firenze, *Galleria degli Uffizi*: testa s. n. dell' Ingresso.

CAPITOLO III.

L' Hermes di Lisimachia.

Uno dei migliori frutti dell'opera di cernita e distinzione fatta negli ultimi anni fra la massa di monumenti dapprima ritenuti repliche o varianti del doriforo, è stata la scoperta di un tipo di Hermes (2).

Di esso si ha ancora una conoscenza molto incompleta, chè del corpo sussiste un solo esemplare, al giardino Boboli (fig. 28), deformato da molte aggiunte del copista romano (3) e della testa gli esemplari in-

Malgrado tanto disfavore di circostanze non vi è dubbio che anche questa volta ci troviamo dinanzi a un'opera originale indipendente, non ad un rifacimento romano del doriforo.

Erano sorti dubbi circa la legittimità dell'attribuzione a Policleto perchè nelle tavole pubblicate dal Sieveking e desunte da fotografie non dell'originale, ma di un calco, alcuni elementi della testa di Boston risultavano tanto accentuati e inaspriti da far pensare

(1) Come è noto chi lo attribuisce alla scuola attica, chi alla peloponnesiaca.

(2) J. Sieveking, in *Jahrbuch*, XXIV (1909), p. 1 sgg.

(3) Questi infatti lo ha trasformato in un gruppo: Hermes con Dioniso fanciullo ed ha aggiunto una clamide alla figura principale. L'incertezza sulla composizione di quest'opera era tale che H. Brising, *Images classiques*, Stoccolma, 1913, p. 210 sgg., pur ammettendo possibile l'ipotesi del Sieveking, riconosceva l'Hermes di Policleto nella statua 199 di Berlino e in altra affine di Lansdowne House.

(1) Kieseritzky, *Catalogo*, n. 179; Sieveking, op. cit. figg. 4-5.

(2) C. L. Visconti, *Le Musée Torlonia*, Roma, 1884, n. 475, p. 358 e tav. 122; Sieveking, op. cit. fig. 6.

(3) Sieveking, op. cit. e tavv. I–II; S. Reinach, in *Gaz. des beaux arts*, 1911, p. 251; L. D. Caskey, in *Amer. Journ. of. Arch.* XV (1911), p. 215 sg. e tav. VI.

più ad un raffronto con il Pericle vaticano, che con le solite teste policletee (1), ma una fotografia dell'originale, pubblicata in seguito (2), e qui ripetuta alla fig. 29.

Fig. 28.

Fiesole, *Giardino Boboli*: statua di Hermes.

mostra che l'impressione prodotta dalle tavole del Sieveking era dovuta ad un giuoco di ombre troppo accentuato dal candore del gesso. In essa non man-

cano, è vero, alcuni elementi inediti nelle statue più note di Policleto, come la maggiore ricchezza che in ancora di arcaismo, con cui sono modellati gli occhi,

le arcate sopraciliari e il dorso del naso, ma tali dettagli sono la prova più sicura che siamo davanti a copie di un'opera originale.

Alla sorprendente serie di repliche dell'Hermes sono finora, oltre ai torsi del quale darò più avanti, posso aggiungere due nuove repliche della testa, sconosciute

(1) S. Reinach, in *Gaz. des Beaux Arts*, 1911, p. 251.

(2) L. D. Caskey, in *Amer. Journ. of Arch.* XV (1911), p. 215 sg. e tav. VI.

finora fra le repliche del doriforo (1): una adattata a una figura ignuda del vestibolo d'ingresso ai Musei vaticani (tav. IV, 1–2), l'altra ad una figura atletica dello scalone di palazzo Valentini (tav. IV, 3–4) (2). Una terza replica non ancora identificata è forse la testa adattata al torso di diadumeno di Villa Medici (3), ma le sue pessime condizioni, che al Petersen fecero perfino sospettare che si trattasse di un gesso, non permettono un giudizio sicuro.

Fotogr. Mus. di Boston.

Fig. 29.

Boston, *Museum of fine arts*: testa di Hermes.

Per la testa vaticana l'appartenenza al torso al quale è adattata, è da escludere perchè il collo è tutto di restauro e il marmo non presenta la stessa grana nel corpo e nella testa. Di questa è antico soltanto il viso, con le ciocche di capelli che lo incorniciano sul lato sin. e precisamente da poco dopo il mezzo della fronte fin dietro l'orecchio. Nel viso sono di restauro: il naso con parte del labbro superiore, parte dell'orecchio sin. e piccole schegge risarcite qua e là in gesso. Che si tratti di una replica del tipo Sieveking è provato dal confronto della disposizione delle ciocche dei capelli nella veduta di prospetto sua (tav. IV, 1) e in quella corrispondente della testa di Boston (fig. 29).

Di gran lunga superiore sotto ogni rispetto è la testa Valentini. Anche in questo caso la non appartenenza al torso è fuori dubbio: il collo è in gran parte di restauro e la qualità del marmo varia nella testa e nel torso. È restaurato il naso con il labbro superiore e parte delle guance presso il naso: il resto è ben conservato, salvo leggere smussature qua e là. La fattura è buona, ma non eccessivamente fine: le ciocche dei capelli infatti sono dettagliate con incisioni uniformi e un po' grossolane, alle quali forse non è estraneo l'uso del trapano corrente. Un confronto fra i dettagli della capigliatura nel prospetto suo (tav. IV, 3) e in quello della testa di Boston (fig. 29) mostra all'evidenza che anche questa volta si tratta di copie dallo stesso originale.

Queste due repliche sono preziose perchè, dato il loro stato di conservazione, permettono un giudizio comparativo con quella di Boston e offrono così la base per fissare con buone probabilità i caratteri specifici dell'originale. Così nella testa vaticana, come in quella Valentini, l'occhio si presenta con aspetto severo, l'arcata sopraorbitaria tagliente ed innestantesi ad angolo retto con il dorso del naso, gli occhi a mandorla allungata con qualche parallelismo fra le palpebre. Anche qui troviamo dunque gli elementi, che, troppo accentuati in una riproduzione infedele, avevano fatto respingere il nome di Policleto e richiamato il confronto con il Pericle e con le opere affini (1). Nella testa Valentini, inoltre, l'apertura dell'occhio è molto più ristretta che in tutte le altre copie: si tratta forse dell'accentuazione di un dettaglio, che, in minor misura doveva essere proprio dell'originale. Gli stessi elementi avvertiti nelle tre copie migliori si possono intravvedere, ma attenuati dalla corrosione, anche nella testa Boboli, mentre sono scomparsi completamente nelle teste di Pietrogrado e del Museo Torlonia, molto sopralavorate dal restauratore. Ci basta peraltro la testimonianza delle copie migliori per assicurarci che essi erano proprii dell'originale.

(1) Esse corrispondono ai nn. 20 e 21 dell'elenco del Mahler, *Polyklet*, p. 26 sg.

(2) Matz-v. Duhn, I, n. 1107, p. 326.

(3) Matz v. Duhn I, n. 1035, p. 297: Petersen, in *Bull. Com.* XVIII (1890) p. 190.

(1) La fotografia della testa di Boston dall'originale (fig. 29) incorre forse nell'errore opposto a quelle dal gesso; in essa infatti i caratteri di maggiore arcaismo rivelati dal gesso e confermati dalle due nuove repliche, sono talmente attenuati, che quasi non si avvertono.

Il frammento del Vaticano lascierebbe insoluta la questione se l'originale aveva il petaso, come è probabile per la testa di Boston, o solo le alette come nelle teste di Pietrogrado e Boboli, ma la testa Valentini conferma in via definitiva quanto aveva supposto giustamente il Sieveking sull'incerta base della testa Torlonia, che cioè l'originale doveva essere sprovvisto così di petaso come di alette (1).

* * *

Evidenti aggiunte di copista sono anche il Dioniso e la clamide della statua Boboli, e quindi l'originale doveva rappresentare il dio completamente nudo, contraddistinto dal solo caduceo, come nel noto bronzo di Annecy (2). Della fedeltà di questo monumento si è molto discusso; ma ora, per opera del Sieveking, si tende ad affermarne il valore come imitazione molto vicina dell'Hermes policletro.

Anche la superba serie dei piccoli bronzi policletei, in parte usciti forse dallo studio del maestro stesso o per lo meno dei suoi scolari, non si sottrae alla legge quasi senza eccezione dei bronzetti greco-romani: non sono mai copie, ma libere imitazioni, spesso anche adattate a soggetti diversi (3). Il bronzo di Annecy peraltro per le sue notevoli dimensioni (m. 0.63) rientra già nella categoria dei medii bronzi, dai quali il semplice scopo religioso esulava, sostituito, almeno in parte, da quello decorativo e artistico. Perciò possiamo già aspettarci in esso una relativa fedeltà (4), ma di questa abbiamo anche la prova monumentale.

(1) Anche la testa di Villa Medici è senza petaso e senza alette.

(2) Sul bronzo di Annecy vedasi: Frohner, *Coll. Dutuit*, I, Parigi, 1897, p. 5 ivi la letteratura anteriore; Brizio, in *Atti e Mem. della Deputaz. di st. p. per le Romagne*, ser. III, vol. I, fasc. V (1883); M. Collignon, in *Gaz. des Beaux Arts*, XXX (1903), p. 122; Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 152 sg.; Sieveking, in *Jahrbuch*, XXIV (1909), p. 6 sg. Primo a formulare l'ipotesi della dipendenza da Policleto fu il Curtius, in *arch. Zeit.* 1875, p. 57 e al suo parere si accostarono il Michaelis, in *Annali*, 1878, p. 26 sg., il Collignon, *Histoire* etc. I, p. 53, e il Furtwängler, *Sammlung Somzée*, p. 9. In seguito l'ipotesi cadde in disfavore finchè fu ripresa dal Sieveking. Che si tratti di un Hermes non vi è dubbio: lo dice il gesto oratorio della destra e il frammento di attributo tenuto dalla sinistra, nel quale si volle vedere l'avanzo di una cornucopia, di una palma, di un arco, mentre ora tutti concordano nell'affermare che si tratta di un caduceo.

(3) Furtwängler, *Statuenkopien*, p. 56 sgg.

(4) Furtwängler, op. cit. p. 57; H. Bulle, in *Br. Br.* testo alla tav. 554.

Confrontato con le repliche statuarie, la sua testa, nella struttura del cranio, nel modellato del viso e nel trattamento dei capelli, mostra forme proprie dell'ultima fase dell'attività di Policleto; invece sono identici il motivo generale, il movimento della testa e del braccio sin. con il caduceo. La differenza nel movimento del braccio destro poco conterebbe, perchè nella statua Boboli il movimento è stato leggermente modificato per adattarlo a reggere il Dioniso fanciullo. Del torso posso peraltro segnalare una nuova replica, la quale mentre porta ancora un argomento in favore dell'originalità del tipo, prova definitivamente che il bronzo di Annecy (fig. 93) è una diretta e fedele riparazione dell'Hermes di Policleto.

Il torso in parola venne trovato dalla Missione archeologica italiana col finire dello scorso decennio nel pronao del Pythion di Gortina insieme a varii altri frammenti statuarii. Il Savignoni, pubblicandolo (1), per la presenza del rinforzo visibile sotto la mammella d., credette di riconoscervi una copia del diadumeno (2), ma nessuna replica del diadumeno ha un rinforzo simile, nè può averlo, inquantochè esso presuppone un braccio più o meno portato davanti al torso, non mai un braccio messo di fianco, come nel diadumeno. Confrontando invece il torso di Gortina con la statua Boboli o meglio con il bronzo di Annecy, la concordanza è completa: in quello l'omero d. era scostato dal corpo, come indicano la tensione dell'ascella e la contrazione dei muscoli della spalla (3), ma l'avambraccio era piegato e portato davanti al torace, come prova il rinforzo. Questo doveva saldarsi al polso che in fatti nel bronzo di Annecy è giusto all'altezza corrispondente a quella del rinforzo nel torso di Gortina. Il braccio sinistro pendeva lungo il corpo, lo prova il rinforzo visibile sul fianco, rinforzo che doveva pure saldarsi al polso, secondo la pratica comune delle copie romane e come si verifica, per esempio, in quasi tutte le repliche del doriforo. Anche questo movimento corrisponde pienamente a quello del bronzo (4), nel quale tuttavia il braccio è forse un po' più scostato dal

(1) L. Savignoni, in *Mon. Lincei*, XVIII (1907), p. 254 sg. e tav. [illegible].

(2) L'identificazione che venne accolta un po' affrettatamente dallo Hauser, in *Jahreshefte*, XII (1909), p. [illegible].

(3) Savignoni, op. cit., p. [illegible].

(4) Nella statua Boboli il braccio sin. è tutto di restauro.

troneo che non fosse nel torso di Gortina: piccola differenza analoga a quella notata fra le grandi e le piccole repliche dell'Herakles (col. 518) e dovuta alle esigenze di tecniche diverse.

Decisivo infine è l'esame delle proporzioni. Il torso di Gortina, per quanto è possibile dedurre dalle fotografie, presenta lo stesso sistema di proporzioni della statua Boboli, sistema diverso da quello di tutte le altre statue policletee e simile solo a quello del tipo Odescalchi (col. 703), con il quale peraltro il rinforzo al torace impedisce di confonderlo.

Si potrebbe osservare che un tempio di Apollo non è il luogo più adatto per una statua di Hermes, ma basterà ricordare che nello stesso pronao, oltre alcune statue o frammenti di statua riferibili più o meno sicuramente ad Apollo, furono trovate altre statue o frammenti di Dioniso, Artemide e Afrodite. Anche Hermes dunque poteva avervi un posto, ed è peccato che sia andato perduto completamente il puntello della statua, il quale forse avrebbe fornito un argomento decisivo in proposito. Ma anche senza tali conferme di dettaglio i fatti rilevati bastano a provare che il torso di Gortina, sicuramente policleteo e non riferibile a nessuno degli altri tipi noti, ripete nel movimento delle gambe e delle braccia il motivo del bronzo di Annecy e della statua Boboli, quale possiamo supporlo, detratte le molteplici aggiunte. È dunque con ogni probabilità una replica dell'Hermes di Policleto, che ora possiamo ricostruire con piena sicurezza: il dio completamente nudo, stante sulla destra nella ponderazione tipica, la testa leggermente inclinata a destra, il braccio sin. lungo il fianco con il caduceo appoggiato alla spalla, il braccio destro piegato e portato alquanto davanti al corpo con gesto oratorio.

***

Si tratta di un Hermes *λόγιος* o *ἀγοραῖος* e viene subito alla mente l'Hermes Ludovisi (1), come ci permette di ricostruirlo il Germanico del Louvre (2). Il gesto non esprime concentrazione come in questo, è più vicino a quello che vediamo in una celebre coppa del British Museum firmata da Brygos (1), ma ad ogni modo è chiaramente il gesto oratorio: il movimento delle dita nel bronzo di Annecy toglie ogni dubbio. Nell'arte greca nessun gesto è vano e tanto meno potrebbe esserlo in quella di Policleto.

Dell'Hermes di Policleto Plinio (*N. H.* 34, 55) dice che «*fuit Lysimacheae*» espressione che logicamente fa sottintendere come ai suoi tempi fosse a Roma. In proposito la vecchia ipotesi del Bursian (2) che questa Lisimachia sia la più nota, quella del Chersoneso tracio, dove la statua sarebbe stata trasportata, all'atto della fondazione, da Ainos o da Cardia, che Lisimaco spopolò e distrusse per favorire il sorgere della sua capitale, si può dire sia passata in giudicato (3). Essa peraltro è una pura ipotesi, alla quale molto si può obbiettare.

Nè per Cardia, nè per Ainos, città per le quali il culto di Hermes ci è tuttavia abbastanza noto, risulta che il dio vi fosse venerato come *ἀγοραῖος*, quale appare nella statua di Policleto: l'Hermes è delle primissime opere del maestro (col. 686 sg.) e quindi è poco probabile che già allora egli ricevesse una commissione da città così remote, mentre tutta la sua attività giovanile è strettamente limitata al Peloponneso (4); la Lisimachia tracia subì saccheggi e distruzioni da parte dei barbari della Tracia prima di cadere in potere dei Romani e quindi non è credibile che questi vi trovassero ancora un così vistoso simulacro di bronzo: infine non vi è nessun ricordo di monumenti portati a Roma da questa lontana Lisimachia.

Ritengo di cogliere invece il giusto supponendo si tratti della Lisimachia etolica dove la statua sarebbe stata portata da Pharai nell'Acaia (5). In favore di tale ipotesi sono questi dati di fatto:

1. — Pharai è una delle pochissime città per le quali è attestato il culto di Hermes *ἀγοραῖος*, che vi aveva anzi importanza eccezionale (6);

---

(1) R. Paribeni, *Guida Mus. Nazionale*, Roma, 1920, n. 47, p. 64 e tav.; Helbig, *Führer*, II³, n. 1299, p. 94 sg.; Bulle, *sch. M.*, tav. 44, col. 92; *Br. Br.* tav. 413; Winter, *K. in B.*, 250, 4.

(2) Vedi nota 1, col. 519.

(1) *Monumenti dell'Istituto*, IX, tav. XLVI; Rayet-Collignon *Élite ceramogr.* p. 197, fig. 77; Reinach, rép. I, 193.

(2) *Allgemeine Encycl.* I. LXXXII, p. 445, nota 52.

(3) L'accolsero: Urlichs, *Skopas' Leben und Werke*, p. 107; Ch. Scerer, in *Roscher's Lexikon*, I, 2, p. 2409; M. Collignon, in *Gaz. d. beaux arts*, XXX (1908) II, p. 123.

(4) Xenokles era del Menalo, Kyniskos di Mantinea e le loro statue furono collocate ad Olimpia, il doriforo sembra sia stato fatto per Argo (col. 632).

(5) Non è il caso di pensare alla Lisimachia asiatica, alla quale nessun altro indizio ci riconduce.

(6) Eitrem, in *Pauly-Wissowa's Encycl.*, p. 782.

2. — malgrado tale importanza, ai tempi di Pausania non è ricordato nei varii suoi templi nessun simulacro del dio: erano rimasti solo gli idoli primitivi in pietra dell'agora (1);

3. — nel 220-217, durante la guerra sociale, gli Etoli la danneggiano gravemente (2) ed è ben noto che nei saccheggi e nelle distruzioni non si arrestavano neppure davanti alle cose sacre (3);

4. — all'epoca di Strabone, Lisimachia era completamente deserta (4) perchè i suoi abitanti, come quelli di altre città, erano stati riuniti da Augusto a Nicopoli (5). In tale occasione Augusto si era anche impadronito di tutte le opere d'arte degli Etoli e degli Acarnesi (6), che in gran parte adoperò per abbellire la nuova città Nicopoli, in parte donò ad altre città (7), in parte portò Roma, dando certo la precedenza alle opere più celebrate. L'Hermes servì forse a restituire uno degli 82 templi, che Augusto si vanta di avere rifatto durante il suo sesto consolato (8).

Dati questi elementi, sapendosi che l'Hermes di Policleto proviene da una Lisimachia, che non può essere la tracica e tanto meno l'asiatica, non è arrischiato indurre che esso fu modellato per Pharai, da dove gli Etoli l'avrebbero tolto in una delle scorrerie che compirono durante la guerra sociale e trasportato a Lisimachia, da dove sarebbe passato a Roma insieme ad altre opere di maestri celebri, per opera di Augusto. Il bronzo di Annecy, fuso proprio in quest'epoca, è dovuto probabilmente all'ammirazione destata dall'arrivo nella capitale del capolavoro policleteo.

Conosciamo così la probabile storia del monumento, ciò che importa perchè ci permette di fissare nel Peloponneso anche l'origine dell'Hermes.

⁂

In base ai contributi precedenti l'elenco delle repliche dell'Hermes può essere così completato:

STATUE:

1. – *Firenze*, Giardino Boboli; *Einzelaufn.* 104-105. Copia con varianti e corrosa dalle intemperie.

2. – *Francia*, proprietà privata: bronzo di Annecy (proporzioni ridotte). Fedele nel complesso, libero nei dettagli, conservazione quasi perfetta.

TORSI:

3. – *Candia*, Museo del Syllogos; *Mon. d. Lincei*, XVIII, p. 254, fig. 52. Buona copia, ma alquanto deteriorata.

TESTE:

4. – *Roma*, Vaticano, vestibolo d'ingresso ai Musei. Frammento di buon lavoro, [illegible].

5. – *Roma*, Museo Torlonia, n. 475; *M. Torl.* tav. 122 (1).

6. – *Roma*, Palazzo Valentini, cortile; *Matz-Duhn*, I, n. 1107, p. 326. È la copia meglio conservata, lavoro un po' corrente.

7. – *Roma*, Villa Medici, giardino; *Matz-Duhn*, I, n. 1035, p. 297. Guasta dalle intemperie. Veramente Hermes?

8. – *Pietrogrado*, Ermitage, n. 179; *Jahrbuch*, 1909, figg. 4 e 5, p. 5. Copia guasta e sopralavorata.

9. – *Boston*, Mus. of fine Arts; *Jahrbuch*, 1909, tavv. I-II. Frammento di ottima fattura.

CAPITOLO IV.

Un nuovo tipo di testa.

L'Antiquarium comunale del Celio fra i molti monumenti di primissimo ordine, che fanno di esso una delle collezioni romane predilette dagli archeologi e dagli amatori dell'arte, conserva una testa che, malgrado il cattivo stato di conservazione, ha grande importanza per l'arte di Policleto (tav. V) (1).

È di marmo greco a grana molto fine, che osservato nelle fratture appare pentelico. L'altezza della testa misurata dalla fossetta del mento al vertice dei capelli (2)

---

(1) Pausania, VII, 22, 2.
(2) W. Smith, *geogr. Diction.* II, 1873, p. 587.
(3) Basti ricordare la distruzione da essi operata del Santuario di Dodona: Polibio, IV, 67.
(4) Strabone, VII, p. [illegible].
(5) Strabone, VII, p. 325; Pausania, X, 38, 4.
(6) Pausania, VII, 18, 8.
(7) Fra queste specialmente Patrasso: Pausania, l. cit.
(8) Th. Mommsen, *Res gestae divi Augusti*, Berlin, [illegible], p. [illegible].

(1) [illegible]
(2) È collocata nella sala II [illegible] 165.
(3) [illegible]

è di cm. 28,5 che corrisponde alle solite proporzioni di tutte le grandi statue policletee. Per quanto mi risulta non è stata mai pubblicata, nè so indicarne il luogo del ritrovamento; la spessa incrostazione che la deturpa sul lato destro testimonia una lunga permanenza fra le sabbie di qualche corso d'acqua. I guasti antichi erano limitati a poco più che la frattura del naso, ma, forse in occasione della scoperta, la testa venne nuovamente offesa da ripetuti colpi di piccozza, che ne deturparono gravemente il viso. Causa le larghe schegge di marmo mancanti sono perduti: l'occhio destro con l'arcata sopraorbitaria e parte della guancia; il naso, compresa la radice, mentre è rimasta traccia della base; parte dell'arcata sopraorbitaria sinistra; parte del mento. Vi sono guasti minori alle labbra, alla palpebra superiore dell'occhio sinistro e qua e là nella capigliatura.

Malgrado tanti danni che la deturpano è possibile cogliere ancora l'insieme del viso e rilevare i dettagli della fronte, dell'occhio, delle guance, della bocca. Le caratteristiche della testa sono conservate tanto, quanto basta per dimostrarne la singolarità e per rendere possibile l'identificazione di eventuali repliche. A tale scopo ritengo opportuno fornire alcune misure di dettaglio:

dalla fossetta del mento alla spartizione dei capelli sulla fronte (1)	ctm.	19,–
dall'apertura della bocca alla spartizione dei capelli	»	14,5
dall'apertura della bocca all'angolo lacrimale	»	6,3
dalla base del naso alla spartizione dei capelli	»	12,4
dalla base del naso all'angolo lacrimale .	»	4,5
larghezza della bocca	»	5,2
» dell'occhio (fra i due angoli)	»	3,5
» della testa all'attacco dei lobi degli orecchi	»	15,5
» della testa alle tempie . . .	»	13,9

L'esecuzione è ottima e per l'impressione di grande fedeltà, unita a delicatezza e vivezza di tocco, che essa fa, può essere paragonata con le migliori repliche in marmo di teste policletee.

Il carattere policleteo è così evidente che non ha quasi bisogno di dimostrazione: le proporzioni e l'aspetto generale sono quelli tipici della figure virili di Policleto. Come in queste la capigliatura è resa a ciocche in forma di grandi virgole, che si dipartono dal caratteristico vortice, simile a un fiore a cinque petali e si spartiscono nettamente nel mezzo della fronte, scendendo da una parte e dall'altra a incorniciare il viso con andamento liberamente simmetrico fin giù davanti agli orecchi, dove alcune ciocche si intrecciano formando un ciuffetto.

Un esame dei dettagli permette di individuare anche meglio la posizione di questa testa rispetto alle già note. Lasciate da parte le teste del discoforo e dell'Hermes, che hanno evidenti caratteri di maggiore antichità (col. 670 sgg.) e presentano proporzioni meno tondeggianti, quella dell'atleta Westmacott per l'età molto diversa e quella del diadumeno, dove la forma tondeggiante trapassa in altra più affinata, i confronti più stringenti sono possibili con il doriforo e con l'Herakles. Al doriforo richiamano le proporzioni, all'Herakles le proporzioni e tutti i dettagli del modellato. Le bozze frontali ben segnate, i muscoli orbicolari alquanto sviluppati, le palpebre inferiori leggermente abbassate all'esterno così da dare all'occhio la forma di una mandorla distorta, gli zigomi carnosi, la massa dei capelli resa plasticamente, sono tutti particolari che ritornano tali e quali nell'Herakles. Le due teste policletee dell'Antiquarium del Celio, questa in esame e quella dell'Herakles (tav. II), messe a confronto mostrano di essere non solo opera dello stesso scultore, ma anche prodotti dello stesso periodo della sua arte (1).

Non per questo la nuova testa dell'Antiquarium si può confondere con quella dell'Herakles: in essa vi sono non pochi tratti peculiari i quali bastano ad assicurarci che ci troviamo davanti alla copia di un'opera originale e non a un rifacimento con caratteri policletei, assicurazione che non è inutile, finchè di questo tipo possediamo una sola copia. Le caratteristiche che abbiamo rilevato essere comuni con l'Herakles: bozze frontali, sviluppo dei muscoli orbicolari, zigomi tondeggianti, capigliatura mossa, sono tuttavia alquanto più accentuate che nell'Herakles stesso. In questa testa balenano già alcuni aspetti dello stile di Scopa e forse non è impossibile che

(1) Anche questa misura è solo approssimativa per le ragioni esposte alla nota 3, col. 578.

(1) Per il valore di questo nuovo tipo di testa come opera intermedia fra l'Herakles e il diadumeno vedi Cap. IX *passim*.

sieno da ricercare qui le radici dell'arte del grande artista di Paro (1).

Nella testa dell'Antiquarium è anche un dettaglio che potrebbe rappresentare una novità nell'arte policletea: l'apparire dei denti fra le labbra socchiuse. Avendosi una sola copia, per quanto si presenti con tutte le caratteristiche di copia accurata e fedele, è difficile dire se tale dettaglio fosse proprio dell'originale o sia un'aggiunta del copista. Il notare che i denti non sono resi in opere più tarde quali sono, come vedremo (Cap. IX), il diadumeno e l'Hera induce a propendere per la seconda ipotesi (2).

La testa proviene da una statua e non da un'erma, come provano la conformazione del collo e la sua leggera torsione verso destra. L'originale era una statua atletica e precisamente quella di un *pentathlos* o di un lottatore: infatti gli orecchi non sono normali, ma tumefatti. Non è la deformazione accentuatissima del Diomede (3) o del pugilista ellenistico delle Terme (4), e perciò possiamo escludere che si tratti di un pugilista o di un pancraziaste, ma la tumefazione misurata che troviamo in molte repliche del doriforo. Perciò questa testa potrebbe appartenere a due delle opere di Policleto ricordate dalle fonti: il « *destringens se* » ricordato da Plinio (5), che appunto doveva essere un lottatore o un pancraziaste o un *pentathlos* (6) o il Pythokles, che era un *pentathlos* come il doriforo (7). Naturalmente non si può escludere che il « *destringens se* » e il Pythokles sieno una cosa sola, inquantochè l'azione di quello può convenire anche ad un *pentathlos*, come non si può escludere che la testa dell'Antiquarium si riferisca ad altra opera ancora, non ricordata dalle fonti. Ad ogni modo va tenuto presente che poichè esso è intermedio fra l'Herakles e il diadumeno (col. 671 e 687), mentre il Pythokles è posteriore anche al diadumeno (col. [illegible] e [illegible]), l'identificazione con quest'ultimo è da escludere.

A giudicare dalla parte del collo conservata, la testa era ben eretta e, come si è detto, leggermente girata a destra, proprio come nel doriforo. Abbiamo quindi un'altra figura atletica di Policleto nella quale manca l'espressione di modestia propria dell'atleta Westmacott, del diadumeno e del discoforo, fatto che ci deve mettere in guardia dall'usare questo particolare come criterio per decidere sul soggetto delle sue opere.

Queste godettero tutte di tanta fama nell'antichità, che è improbabile che nelle nostre collezioni non sia conservata nessuna replica della testa dell'Antiquarium: mi auguro pertanto che la sua pubblicazione permetta l'identificazione di altre copie e che la fortuna di uno scavo ci consenta un giorno di conoscere anche il resto della figura.

CAPITOLO V.

Le figure di fanciulli.

Le figure di fanciulli policletee costituiscono il punto più incerto nell'arte del grande maestro. Dall'atleta Westmacott al cosidetto Narciso (1), attraverso l'efebo di Dresda (2), il versatore d'olio di Petworth (3), l'Idolino (4), il bronzo di Virunum (5), e l'efebo di Boston (6) è una gradazione continua, un modificarsi lento e quasi insensibile di forme e di mezzi espressivi, nei quali è molto difficile segnare con chiarezza il punto dove finisce Policleto e dove cominciano i policletei.

(1) In proposito si veda più avanti alle coll. [illegible] e [illegible].

(2) I denti appaiono anche nell'amazzone berlinese, ma, a giudicare dalle riproduzioni di cui dispongo, mancano nelle repliche di Oxford, Wörlitz, Copenhagen e Chiaramonti.

(3) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung der Glyptothek*, Monaco, 1910, n. 304, p. 334 sgg.; *Br. Br.* tav. 128; il particolare è anche più visibile nelle repliche dell'Antiquarium: [illegible] 809-810 e di Boston: *Br. Br.* tav. 543.

(4) R. Paribeni, *Guida Mus. Naz.* Roma, 1922, p. 147; Helbig, *Führer*, II³, n. 1350, p. 136 sg.; *Br. Br.* tav. 248; Bulle, *d. sch. M.*, col. 363 e tav. 167.

(5) Plinio, *N. H.* XXXIV, 55.

(6) Infatti l'uso di ungersi con l'olio e quello di pulirsi con lo strigile era esclusivo della lotta e della forma affine del *pancration*: Daremberg-Saglio, s. v. « *Lucta* » p. 1346 sg. e s. v. « *pentathlus* » p. 750.

(7) Pausania, VI, 7, 10; Robert, in Hermes XXXV (1900) tav. agg. a p. 141.

(1) Vedi nota 2, col. [illegible].

(2) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. [illegible] sgg. e tav. [illegible]; Winter, *K. in B.* [illegible], 2.

(3) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. [illegible] sgg. e fig. [illegible]; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible], fig. [illegible]; Winter, *K. in B.* [illegible], 5.

(4) L. A. Milani, *Il Museo Arch. di Firenze*, 1912, p. [illegible] sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. [illegible]; *Br. Br.* tav. [illegible]; Winter, *K. in B.* [illegible], 1-2; [illegible], p. [illegible] sg. e fig. [illegible].

(5) [illegible], *die Erzstatue vom Helenenberg*; *Br. Br.* tav. [illegible]; Winter, *K. in B.* [illegible], 4.

(6) Bulle, *d. sch. M.*, col. 111 sg. e tav. [illegible].

In dipendenza da tale stato di fatto, anche i pareri degli studiosi sono estremamente discordi e di contro al Furtwängler, che attribuiva buona parte delle opere ricordate allo stesso Policleto [1] stanno le opinioni più recenti del Gardner [2], e del Boulanger [3], i quali giungono a negare a Policleto lo stesso atleta Westmacott, per il quale l'accordo fra gli archeologi è pure insolitamente notevole.

Quando si debba attribuire ad un artista un'opera o un gruppo di opere, le quali presentino caratteristiche nuove alla figura, che dell'artista era già stata acquisita, criterio metodico inderogabile è che l'attribuzione di almeno una di tali opere sia basata su dati di fatto sicuri e non su semplici confronti stilistici. Una tale precauzione è specialmente necessaria per Policleto sul quale incombe sempre e non possiamo ignorarlo qualunque possa esserne la spiegazione, il giudizio antico tramandatoci da Varrone [4], che nelle sue opere regnasse una estrema uniformità.

Siamo sicuri che Policleto abbia modellato delle figure di fanciullo?

Plinio [5] ricorda « *duosque pueros... talis ludentes* », ma non possiamo giurare che voglia proprio parlare di fanciulli una volta che lo stesso doriforo, così maschiamente virile, è chiamato da lui « *viriliter puerum* ». Talvolta fortunate identificazioni monumentali hanno mostrato giuste interpretazioni di testi del tutto opposte a quelle comunemente accettate [6], cosicchè non è prudente fondare ipotesi e attribuzioni solo su queste.

Dati più sicuri sono offerti dalle basi di Olimpia. Le orme sulla base di Kyniskos [7] hanno proporzioni adatte ad un fanciullo, e che effettivamente la statua rappresentasse un fanciullo è detto da Pausania [8], che la descrive come tale. Anche le orme della base di Xenokles [1] hanno proporzioni da fanciullo, ciò che si accorda col fatto, attestato dall'iscrizione, che Xenokles aveva riportato le sue vittorie nelle gare di lotta dei fanciulli.

Policleto ha dunque creato delle figure di fanciullo e, se altri elementi concorrono, siamo autorizzati ad attribuirgli quelle delle statue ricordate, che mostrano più evidente il suo stile. Ciò si verifica specialmente in tre opere: l'atleta Westmacott, l'efebo di Dresda e il versatore d'olio di Petworth.

Conosco il versatore d'olio di Petworth solo attraverso l'insufficiente riproduzione datane dal Furtwängler [2], e perciò mi riesce difficile darne un giudizio. Il modellato dei muscoli e i particolari della testa sembrano nettamente policletei; la possibile dipendenza da altri tipi più noti, quali quelli di Monaco [3] e di Dresda [4], che tuttavia non è necessario ritenere più antichi, non si oppone ad una attribuzione a Policleto, inquantochè abbiamo già visto per l'Herakles (col. 544) e il discoforo (col. 561 sg.), e vedremo meglio per l'amazzone (col. 613 sg.) e il diadumeno (col. 782) che Policleto non disdegnava raccogliere lo spunto delle sue composizioni da opere altrui; ma, ripeto, con una così scarsa conoscenza dell'originale non oso arrischiare un giudizio, che fondato su una sola copia sarebbe ad ogni modo malsicuro [5].

Il carattere policleteo è invece molto meno evidente nell'efebo di Dresda, che pure conosciamo attraverso varie repliche, alcune delle quali bellissime (fig. 30) [6].

---

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 451 sgg.

(2) Gardner, in *Journ. of. hell. st.* XXXI (1911) specialmente da p. 26 in poi.

(3) Boulanger, in *Rev. Arch.* 1913, I, p. 224 sgg.

(4) Presso Plinio *N. H.* XXXIV, 56: « ... *quadrata esse ea tradit Varro et paene ad exemplum* ».

(5) Plinio, *N. H.* XXXIV, 55.

(6) L'identificazione dell'*apoxyomenos* di Lisippo ha fatto svanire il « *destringentem se nudum talo incessentem* » che aveva consigliato al Tenerani il restauro della statua vaticana.

(7) Olympia, V. *Inschriften*, n. 149, col. 257; Löwy, *Bildhauerinschr.* n. 50, p. 42 sg.

(8) Pausania, VI, 4, 11.

(1) Olympia, V, *Inschriften*, n. 164, col. 283 sgg.; Löwy, *Bildhauerinschr.* n. 90, p. 70.

(2) Furtwängler, *Meisterwerker*, p. 465, fig. 77.

(3) Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, n. 302, p. 331 sgg.; Mahler, *Polyklet*, p. 150; Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 219.

(4) *Br. Br.* tav. 133-134; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 467.

(5) Secondo il Mahler, *Polyklet*, p. 55, un'altra copia del tipo sarebbe da riconoscere in Hiller v. Gärtringen, *Thera*, I, tav. 72 e p. 210. Secondo M. Bieber in *Arch. Anzeiger* 1914, col. 28 sgg. molto vicino ad esso sarebbe anche il versatore d'olio di Cassel: *ibid.* figg. 13-14.

(6) Alle copie ricordate dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 453 sg., occorre aggiungere un torso del Museo Nazionale delle Terme: L. Mariani, in *Bull. Com.* XXXIV (1906), p. 11 sgg.; Paribeni, *Mus. Naz.* n. 479, p. 154, un torso di Oropos: Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 150, nota 1; fot. dell'Ist. 26-27, e una replica della testa che si trova al Palatino, murata in un pilastrino della « *domus flavia* »: Matz-v. Duhn, I, n. 1663, p. 473; Arndt-Amelung, *Einzelaufn.* n. 2072-73 e testo VII, col. 74 (1913).

Fotogr. S. Phot. [illegible]

Fig. 30.

Dresda, *Albertinum*: statua di efebo.

[illegible]

Fig. 31.

[illegible]

La testa è ancora vicinissima allo stile del maestro, ma vi appare già l'espressione patetica che vedremo accentuarsi nel Narcisso e nelle opere collegate (¹) e il trattamento della muscolatura è delicato, con scarso risalto, senza la gagliarda durezza caratteristica delle opere sicure di Policleto: questo fatto è particolarmente evidente nei muscoli del torace, nell'arcata crurale e nelle articolazioni delle ginocchia.

Il più schietto carattere policleteo risplende invece nell'atleta Westmacott (fig. 31). Di fronte ad esso non vi è più nessun dubbio (²): la testa delicata, ma severa, la muscolatura fortemente sentita e resa con piani quasi taglienti e, come avremo occasione di lumeggiare meglio in seguito, l'armonia o l'euritmia della composizione, ci assicurano che siamo davanti a un'opera del maestro stesso. Vedremo più avanti se altri argomenti concorrano a convalidare l'attribuzione.

Chiarita la posizione di queste tre opere, il giudizio sulle altre è più facile.

Dall'efebo di Dresda vediamo rampollare l'efebo di Boston, il Narcisso, nei quali l'elemento patetico si va sempre più accentuando e le forme si modificano in procedimenti più evoluti e con motivi di composizione (³), che, se hanno il loro primo spunto in opere sicure di Policleto, accennano già a predilezioni del secolo successivo.

Dal discoforo discende l'Idolino con ponderazione mutata e con proporzioni notevolmente alleggerite; dal doriforo, o da altra figura consimile, il bronzo di Virunum (⁴).

Invece nulla hanno a che vedere con Policleto altre due opere che pure sono state spesso raccostate a quelle ora ricordate: il Panisco di Leida (⁵) e l'atleta 101 del Braccio Nuovo (¹). Il Panisco di Leida, per quanto nel motivo ricordi il doriforo, è attico nell'espressione e in ogni dettaglio delle forme e soprattutto della testa. L'atleta 101 del Braccio Nuovo (fig. 32) non è una copia da originale del V° sec. ma un mediocre rifacimento romano. La testa è certo ispirata al doriforo, ma la larga ciocca che partendo dalle tempie va verso gli orecchi, il ciuffetto di capelli davanti agli orecchi formato da una sola ciocca, i riccioli a chiocciola dietro gli orecchi, sono particolari che tradiscono l'imitatore inesperto dello stile di Policleto, ed escludono che la statua derivi da un originale suo o della sua scuola. Anche il corpo, alquanto sgraziato, mostra come non si possa variare impunemente il sistema di proporzioni delle figure policletee.

* * *

All'elenco delle repliche dell'atleta Westmacott pubblicato dal Mahler (²), occorre aggiungere un torso del Museo delle Terme (³), lavoro corrente, un torso inedito del Palatino (fig. 33), di buon lavoro, ma molto guasto cosicchè solo il dorso si presta all'esame e ad un giudizio (⁴), una copia greca in bronzo, molto rovinata, esistente nel Museo di Costantinopoli (⁵), e, ancora, una magnifica testa, trovata ad Apollonia nell'Epiro, ora al British Museum (⁶) che, pur essendo abbastanza fedele, mostra una certa originalità, così da doverla ritenere più imitazione che copia vera e propria.

Notevolissimo poi è il frammento di testa già segna-

(¹) Questo carattere è specialmente accentuato nella bellissima testa Barracco, n. 110; Helbig-Barracco, *Coll. B.* tav. 46 e p. 39; Helbig, *Führer*, I³, n. 1112, p. 620, ma non manca anche in quella di Dresda sebbene molto più metallica.

(²) Pochi hanno negato l'attribuzione a Policleto. Fra questi, come si è già detto: E. A. Gardner, in *Journ. of hell. st.* XXXI (1911), p. 27; Boulanger, in *Rev. Arch.* 1913, I, p. 224 sg.

(³) Per esempio il motivo del braccio puntato contro il pilastrino nel Narcisso.

(⁴) A. Kalkmann, *Prop. des Gesichts*, 53 berl. Winckelmannsprogr. 1893, p. 55, collocava tutte queste opere prima di Policleto in base all'evoluzione del sistema di proporzioni del viso, che egli credeva di poter stabilire, ma tale evoluzione era puramente fittizia e credo che oramai nessun archeologo la ritenga attendibile.

(⁵) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 480 sgg. e fig. 83 a p. 481, *Br. Br.* 47 (esemplare di Cerdone).

(¹) Amelung, *Vatican-Katalog*, I, p. 119, n. 101, tavv. 16, 17 (ivi letteratura anteriore); Helbig, *Führer*, I³, p. 56, n. 79; Amelung, in *berl. philol. Wochenschr.* [illegible] p. [illegible].

(²) Mahler, *Polyklet*, p. 44 sg.

(³) R. Paribeni, *Guida Mus. Naz.* Roma 1922, n. 409, p. 156; Helbig, *Führer*, II³, n. 1371, p. 161; Fot. Anderson, [illegible].

(⁴) È conservato nel [illegible]. La parte conservata misura in altezza m. [illegible]. Marmo greco, probabilmente pentelico. Sono perdute la testa con parte del collo, le braccia e la spalla destra, le gambe con parte della coscia sin. Il torso, meno la natiche, è abbastanza ben conservato, la parte anteriore è invece molto guasta. Sulla superficie una bella patina con fitta rete di tracce di radici.

(⁵) Ricordato da [illegible], *Catalogue* [illegible], 1914, p. [illegible] sgg. Non ne conosco nessuna riproduzione e quindi non posso controllare l'identificazione.

(⁶) E. A. Gardner, in *Journ. of hell. st.* XXXI (1911), p. 21-30 con due tavole.

lato dal Petersen, come rinvenuto nel 1893 allo Stadio palatino e che ho potuto rintracciare nei magazzini del Museo delle Terme (fig. 34) (1). Si tratta di un frammento superbo, di squisita lavorazione, superiore di gran lunga a tutte indistintamente le altre copie del

Fotogr. Anderson.

FIG. 32.

ROMA, *Vaticano*; Braccio Nuovo: statua n. 101.

tipo, cui aggiunge bellezza e poesia la stessa frammentarietà. Davanti ad esso è forse lecito illudersi di intravvedere un baleno della sovrana bellezza dell'originale.

Non comprendo nell'elenco la statua di Eleusi, come qualcuno vorrebbe (2), perchè, per quanto strettamente dipendente dal tipo Westmacott, non è una cópia, ma una imitazione, la più bella e la più vicina all'originale di una serie abbastanza ricca (1). Oltre la testa e il torso del Palatino, pubblico alcune vedute della testa del Laterano n. 498 (fig. 35-36) (2) e della statua del Quirinale (fig. 37) che sono fra le repliche meno note.

Su quest'ultima dovrò ritornare; quella, come appare anche dalle fotografie, è copia fedele, ma di fattura piuttosto corrente e per di più con la superficie del marmo alquanto corrosa (3).

***

Le questioni fondamentali che ancora si dibattono a proposito dell'atleta Westmacott sono quelle dell'azione rappresentata e della sua identificazione con il Kyniskos di Policleto.

---

(1) E. Petersen, in *Röm. Mitt.* VIII (1893), p. 95 sg., n. 4. Attualmente porta il n. d'inv. 4208 ed è registrata come proveniente da Villa Adriana, ma conservazione e fattura coincidono perfettamente con la descrizione fatta dal Petersen della testa Palatina, così che non vi può essere dubbio sulla loro identificazione.

(2) A. Boulanger in *Rev. Arch.* 1913, I, p. 224, nota 3.

(1) Queste varianti furono segnalate dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 460 sg. Ad esse si deve poi aggiungere l'Eros di Mahdia: A. Merlin, in *CC. RR. Acad. des II. BB. LL.* 1908 p. 245–254: *Arch. Anz.* 1909, p. 208 sg.

(2) Benndorf-Schöne, *Antike Bildwerke des later. Museums*, Lipsia. 1867, n. 254, p. 170.

(3) Il collo e il busto sono di restauro. Inoltre sono restaurati in gesso piccoli guasti al mento, alle labbra, al naso, sulla guancia sin., alla palpebra superiore sin. e nell'arcata sopraorbitaria sin. La lista delle repliche può pertanto essere così compilata:

STATUE:

1. Roma, *Museo Barracco*, n. 99.
2. Roma, *Giardini del Quirinale*: Matz-Duhn 210;
3. Londra, *Museo Britannico*, n. 1754;

TORSI:

4. Roma, *Museo delle Terme*;
5. Roma, *Palatino*, Grottoni Nusiner, s. n.;
6. Roma, *Museo Torlonia*, n. 59;
7. Roma, *Villa Albani*, n. 46;
8. Dresda, *Albertinum*, n. 519;
9. Berlino, *Museo*, n. 514;
10. Berlino, *Museo*, s. n.:

TESTE:

11. Roma, *Laterano*, n. 418;
12. Roma, *Museo delle Terme*, n. 4208 (frammento);
13. Roma, *Museo Torlonia*, n. 474;
14. Rieti: Mahler, *Polyklet*, p. 48;
15. Londra, *Museo Britannico*: *J. H. St.* 1911, tavv. I-II;
16. Londra, *Soane-Museum*: Amelung, in *Berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. 273;
17. Londra, *propr. van Branteghem*: Furtwängler, *Meisterwerke*, fig. 73, p. 454;
18. Dresda, *Albertinum*: *arch. Anzeiger*, 1900, p. 107;
19. Cassel, *Museo*: *arch. Anzeiger*, 1914, p. 26 sg., fig. 12;
20. Copenhagen, *Gliptoteca Ny-Carlsberg*, n. 356;
21. Pietrogrado, *Eremitaggio*, n. 28: Furtwängler, *Meisterwerke*, fig. 74, p. 455;

BRONZI:

22. Costantinopoli, *Museo Imperiale*: Brising, *Images classiques* p. 207 nota (frammenti di figura intera).

Il Gardner [1] riesaminando la prima, senza conoscere l'Eros di Mahdia, esitava nel decidere quale fosse la reintegrazione migliore e non escludeva che il tipo fosse stato adattato ad azioni diverse, ma ora il confronto con l'Eros incoronantesi di Mahdia ha tolto ogni dubbio, dando valore di prova materiale agli attacchi conservati sopra la tempia destra nella statua di Elensi [2], nella testa van Branteghem [3] e, come ho potuto constatare, anche nella testa del Quirinale. Il motivo è ripetuto in forme quasi identiche, ma nell'Eros vi è vivacità e risolutezza di gesto, come si confà

Fig. 33

Roma, *Grottini Nuovi* al Palatino: torso del Kyniskos.

al nume, nell'atleta Westmacott vi è compostezza, modestia, quasi titubanza, quale si confà a un giovane mortale. Da questa differenza di concezione e dalla conseguente diversità di movimento della testa dipende poi la lieve diversità di movimento nel braccio destro: l'Eros ha già posato la corona, il fanciullo di Olimpia la tiene ancora in mano quasi esitando.

La statua del Quirinale è quella che può dare un'idea del motivo originale meglio di tutte le altre re-

(1) Gardner, in *Journ. of hell. st.* XXXI (1911), p. 21 sgg.

(2) Staïs, *Marbres et Bronzes*, n. 254, p. 77; Bulle, *d. sch. M.*, col. 101 e tav. 51; Winter, *K. in B.*, 259, 2.

(3) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 455 e fig. 73 a p. 444.

pliche. Il confronto con la statua di Eleusi e con il bronzo di Mahdia mostra che in essa il braccio destro è stato restaurato giustamente. Forse appunto per questo il Furtwängler (1) supponeva addirittura che esso potesse essere antico. È tratto da un marmo molto simile a quello delle parti sicuramente antiche e diverso dalle parti di restauro, per le quali è stato usato dove un marmo roseo, dove un marmo bianco farinoso; la superficie è finita a raspa come nelle parti antiche, ed è sorprendente come il restauro abbia colto giusto nel movimento originale, movimento che pure non ha significato per il soggetto supposto dal restauratore. Tuttociò poteva effettivamente far sospettare che il braccio fosse antico, ma l'essere attaccato secondo un piano regolare (2), la perfetta conservazione delle dita e la mancanza su queste di qualsiasi traccia di rinforzi, mentre di contro, sulla testa, è visibilissima una traccia di rinforzo, simile a quella delle teste di Eleusi e van Branteghem esclude la possibilità che il braccio sia antico (1).

Circa l'identificazione dell'atleta Westmacott con il Kyniskos della base di Olimpia è difficile apportare nuovi elementi.

Fotogr Anti.

Fig. 34.

Roma, *Museo delle Terme*: n. 4208, frammento di testa del Kyniskos dal Palatino.

La sovrapposizione di un rilievo delle orme da un calco della statua Westmacott (2) su un rilievo della base di Olimpia porta alla coincidenza perfetta (fig. 86).

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 454.

(2) Per questo potrebbe tuttavia pensarsi a un restauro antico fatto da chi conosceva il movimento del braccio destro nell'originale.

(1) Matz-v. Duhn, I, n. 210, p. 58, ritenevano di restauro: il braccio destro dalla metà dell'omero, l'avambraccio sin. compreso il gomito, la lira col suo pilastrino e il panneggio intorno ai fianchi. Erano invece in dubbio per la gamba destra dalla metà in giù e per i piedi, plinto e puntello, che ad essi sembravano antichi e a me sembrano di restauro. È da augurarsi che questo prezioso esemplare possa essere trasportato al Museo Naz. delle Terme dove solo potrà essere studiato convenientemente.

(2) La concordanza fra originali e calchi è stata sempre riscontrata in misurazioni anche molto più minute: Kalkmann, *Prop. des Gesichts*, p. 171. A. H. Smith, *Catalogue*, III, 1904, p. 107 sg. rileva che il plinto della statua Westmacott è ricomposto da più pezzi, ma ciò non può importare differenze sensibili.

Una prova fatta sull'originale con una copia in carta della base di Olimpia avrebbe pure dato risultato favorevole (1). Malgrado ciò le opinioni in proposito sono discordi. Il Furtwängler (2) seguito dal Gardner (3) riteneva l'identificazione possibilissima, ma non materialmente sicura, potendo esservi stato più statue eguali nella pianta dei piedi.

[illegible] sec. della quale si hanno altre numerose prove (col. 751 sgg.) e nulla implica sulle topografie dell'originale del Kyniskos; che l'atleta Westmacott all'esame dettagliato si rivela, come è stato riconosciuto e affermato già dal Furtwängler (4), opera virilissima al duttile, che è da collocarsi appunto agli inizi della produzione artistica di Policleto (Cap. IX passim).

Fig. 35.

Fig. 36.

Roma, *Museo Lateranense* n. 108, replica della statua del Kyniskos

Invece il Mahler (5) la esclude perchè, secondo lui, l'atleta Westmacott non potrebbe rappresentare un *πάϊς* quale era Kyniskos, il Bulle (6) per il carattere attico della replica di Eleusi, il Boulanger (7) perchè ritiene difficile poter vedere nell'atleta Westmacott un'opera giovanile di Policleto.

A questo si può obbiettare: che l'azione di incoronarsi si adatta al vincitore di qualsiasi gara; che la copia-imitazione di Eleusi non è che una prova dell'azione esercitata da Policleto sull'arte attica del IV°

Rimane il dubbio [illegible] che la statua del Kyniskos potesse essere un'altra di uguali proporzioni e con identico movimento delle gambe, ma ciò è molto improbabile. Delle cinque statue di Policleto delle quali conosciamo il movimento dei piedi: [illegible], atleta Westmacott, Amazzone, [illegible], solo l'atleta Westmacott coincide con una base di Olimpia e per esso vari altri indizi concorrono a far ritenere giusta l'identificazione. A parte infatti la perfetta rispondenza fra base di Olimpia e statua Westmacott, gli argomenti in favore dell'identificazione sono molto forti:

in antitesi i casi si tratta della statua di un fanciullo.

(1) E. Petersen, in *röm. Mitt.* VIII (1893), p. 109.
(2) Furtwängler, *Meisterwerke* p. 453.
(3) Gardner, in *Journ. of hell. St.* XXXI (1911), p. 29[illegible]
(4) Mahler, *Polyklet*, p. 51.
(5) Bulle, *sch. Mensch*, col. 104 sg.
(6) Boulanger in *Rev. Arch.* 1913, I, p. 224 sg.

(7) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 454.

lo stile della statua Westmacott ci riporta agli inizi della carriera artistica di Policleto (Cap. IX *passim*), in perfetta concordanza con i dati paleografici, forniti dalla base di Olimpia e con la probabile data della vittoria di Kyniskos (col. 652 sg.);

In conclusione l'identificazione dell'atleta Westmacott con il Kyniskos si può ritenere cosa sicura. Nuovi controlli con un calco in gesso anche della base di Olimpia non potranno che meglio persuadere di questa verità [1].

Fotogr. Anti.

Fig. 37.

Roma, *Giardini del Quirinale*: replica del Kyniskos.

l'azione del tipo Westmacott per quanto non specifica, conviene benissimo a un *πύκτης*;

il Kyniskos non è ricordato da Plinio, ciò che può essere una ragione per ritenere che l'originale non fosse a Roma e infatti le condizioni della base di Olimpia e la descrizione di Pausania ci assicurano che nel II° sec. d. Cr. esso era ancora nell'Altis [1].

CAPITOLO VI.

L'Amazzone di Efeso.

Con il procedere degli studî il problema delle amazzoni che Fidia, Policleto, Cresila e Fradmone avrebbero fatto per l'Artemision di Efeso si va imbrogliando anzichè chiarirsi, cosicchè proprio quei monumenti che

[1] Si è sostenuto che finora non vi è esempio di copie romane di opere dell'Altis di Olimpia. L'affermazione è materialmente giusta, ma non è lecito trarne deduzioni. Si tratta di argomento puramente negativo, fondato sulla constatazione di una nostra presente ignoranza e non più.

[1] Mi auguro che la Scuola arch. Italiana di Atene vorrà prendere l'iniziativa per l'esecuzione dei calchi di questa e di altre basi con orme di statue e firme di artisti, i quali sarebbero un prezioso complemento delle nostre raccolte di gessi classici.

dovrebbero darci delle opere sicure di ben quattro artisti, combinazione fortunata come nessun'altra nella storia dell'arte antica, sono invece causa di continui errori e di sempre maggiore confusione. La fonte principale degli errori sta indubbiamente nella circostanza disgraziata che di due delle amazzoni, nelle quali si crede di poter vedere le opere dei maestri ricordati, non conosciamo la testa e cioè la parte stilisticamente più individuale. È probabile quindi che la disputa non cesserà o, per lo meno, che non si avrà un relativo accordo fra gli studiosi, se prima la sorte di uno scavo o una felice scoperta di museo, non ci darà una replica di tali teste. Tuttavia, a mio parere, la tradizione letteraria e il materiale monumentale noto finora, offrono già vari dati di fatto espliciti e ben solidi, così da permettere un giudizio notevolmente sicuro. Ritengo anzi che le eventuali scoperte avvenire non potranno che confermare la soluzione del problema che io accetto, e condannare certe recentissime soluzioni le quali, fidano su un metodo, che, mentre vorrebbe essere la quintessenza della finezza, altro non è che bisantinismo, per il quale nell'analisi del particolare viene completamente perduta la visione dell'insieme dell'opera. Occorre rifarsi alla tradizione e ai monumenti.

Dice Plinio (*N. H.* XXXIV, 53): « *Venere autem in certamen laudatissimi quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant amazzonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum qui praesentes erant judicio, cum apparuit, eam esse quam omnes secundam a sua quisque judicassent; haec est Polycliti, proxuma ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis* ».

Il nome di Cidone, sconosciuto alla storia dell'arte è derivato evidentemente dall'etnico di Cresila, è dovuto ad un errore risalente forse alla fonte di Plinio e deve essere tolto; così i concorrenti si riducono a quattro (1).

Questo passo da alcuni è stato ritenuto credibile in ogni parte, da altri è stato giudicato [illegible] una storiella da ciceroni, senza fondamento. A parte questi estremi, esaminando i singoli elementi in esso contenuti al confronto dei monumenti, della tradizione e della critica, è possibile assodare alcuni punti ben sicuri.

* * *

« *Alle quattro amazzoni ricordate da Plinio corrispondono nei nostri musei quattro tipi statuari di amazzoni, identici nelle proporzioni e certo in relazione fra di loro per evidenti analogie di composizione* ».

Essi sono noti specialmente per la statua con il nome di Sosicle al Museo Capitolino (tipo Capitolino, fig. 38) (1), per la statua Mattei nella Galleria delle Statue al Vaticano (tipo Mattei, fig. 39) (2), per la statua n. 7 del Museo di Berlino (tipo Berlinese, fig. 40) (3) e per una statua di Villa Pamphilj a Roma (tipo Pamphilj, fig. 41) (4).

Sull'originalità dei primi tre tipi non vi è generalmente discussione: il tipo Pamphilj invece, considerato

---

(1) H. Brunn, *Gesch. der gr. Künstler*, I, p. 261. Il tentativo di F. Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 177, di mantenere il numero di cinque amazzoni sostituendo a « *Cydonis* » uno « *Strongylionis* » è artificioso e senza fondamento. La sua ipotesi, dato pure che sia possibile filologicamente (ibid., nota 2) non lo è certo logicamente. Non si deve poi dimenticare che nei nostri musei si possono identificare quattro e non cinque tipi di amazzoni certo in relazione fra di loro, e quindi, per accettare l'ipotesi del Noack, bisognerebbe anche supporre che del quinto tipo non sia giunta a noi nessuna replica, cosa possibilissima, ma sempre ipotetica.

(1) H. Stuart Jones, *Capitoline Catalogue*, p. [illegible] e tav. 72; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible], e tav. 144; Br. Br. tav. [illegible]; Winter, *K. in B.*, 256, 1 e 2; Ducati, *Arte Classica*, p. [illegible] sgg. e fig. 368.

(2) Amelung, *Vaticanisches Museum*, II [illegible], n. [illegible], p. [illegible] sgg.; Helbig, *Führer*, I³, n. [illegible], p. [illegible] sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, tav. 145 e col. [illegible]; Br. Br. tav. [illegible]; Winter, *K. in B.* 256, [illegible]; Ducati, *Arte Classica*, loc. cit. e fig. [illegible].

(3) *Beschreibung der antiken Skulpturen in Berlin*, Berlino 1891, n. 7, p. 8 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. 144; Br. Br. tav. 348; Winter, *K. in B.* 256, 7; Ducati, *Arte Classica*, loc. cit. e fig. 367. La lista delle repliche può essere così completata:

STATUE:

1. Roma, Vaticano, Braccio Nuovo, n. 71.
2. Londra, *Collezione Lansdowne*.
3. Berlino, *Museo*, n. 7.
4. Copenhagen, *Gliptoteca Ny-Carlsberg*, n. [illegible], già Sciarra.
5. Wörlitz, *Castello*.

TORSI:

6. Roma, *Terme di Caracalla*, [illegible] Barracco, n. 102-103.
7. Oxford, *University*.

TESTE:

8. Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti, n. [illegible].
9. Londra, *Museo Britannico*, n. [illegible].
10. Berlino, *Museo*, n. [illegible].
11. Providence (U. S. A.), Rhode Island, School of Design, [illegible] 1917, p. [illegible], fig. [illegible].

(4) Michaelis, in *Jahrbuch*, I (1886), p. [illegible]; Matz-Duhn, I, 1881, n. [illegible], p. [illegible]; Reinach, *Rép.* I, [illegible]; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. [illegible] e fig. a p. [illegible]; Amelung, in [illegible], 1902, p. [illegible]; Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 177, nota 3.

sene conservato un solo esemplare, per giunta molto incompleto e con la testa frammentaria, non gode molto credito e viene quasi sempre trascurato o considerato come un rifacimento del tipo Berlinese (1). A formare questa persuasione, insieme alle evidenti somiglianze con la Berlinese, hanno anche contribuito il motivo del piccolo *kolpos* della tunica, rettilineo e uniforme, così da far l'impressione di un cinturone e la piega manierata che scende serpeggiando nel mezzo del petto. Le somiglianze di composizione con la Berlinese sono molto marcate, ma dovute non tanto a incapacità dell'artista, quanto forse al suo desiderio di fare quasi un contrapposto di questa (col. 613 sg.) e il panneggio, per quanto lontano dalla leggera varietà del chitoniscо della Berlinese, ha purtuttavia una sua individualità. Su questo punto, che è il più importante, un confronto istruttivo è offerto da una statua acefala del Pergamon-Museum di Berlino (fig. 48) (2). Per quanto questa porti il greve peplo di lana, quella il sottile chitoniscо di lino, il confronto è stringente, e specialmente notevoli sono i riscontri fra il *kolpos* delle due statue (dove pieghe, ammaccature, occhi, espressi in modo molto peculiare, si ripetono tali e quali) e fra le pieghe verticali rigide e tubulari del piegone centrale nel chitoniscо dell'una e nella parte inferiore del peplo dell'altra. In ambedue una piccola ombra di contorno disegna all'esterno la gamba portante e, dettaglio decisivo, nel mezzo del petto scende una identica piega a zig-zag, che ha tutto l'aspetto di un motivo-firma.

Lo stile del panneggio dell'amazzone Pamphilj trova dunque riscontri in altri monumenti del V° sec. e perciò, malgrado le moltissime somiglianze con la Berlinese, dobbiamo ritenere essa pure copia di opera originale della seconda metà del V° sec.

I quattro tipi così accertati hanno tutti le stesse identiche proporzioni e, per varii motivi, mostrano di aver fatto parte di un unico gruppo. Tutti si assomigliano nella foggia del vestire: il chitoniscо al quale in una soltanto delle figure è aggiunto il mantello. La disposizione del chitoniscо varia nei dettagli dall'una all'altra amazzone e in una è scoperto il seno destro, in altra quello sin. e nella terza tutti e due, mentre nell'ultima sono ambedue coperti: differenze che con la loro varietà ricercata tradiscono pure il raggruppamento originario. Tutte sollevano una delle mani all'altezza della testa, mentre l'altra è abbassata, così che la loro composizione risulta basata su un motivo comune.

Altre circostanze confermano che queste quattro amazzoni dovettero in antico costituire un insieme celebre: ad Efeso fu trovato un rilievo sul quale è riprodotta l'amazzone Berlinese (1) e che insieme a varie altre lastre consimili doveva costituire la decorazione del grande altare di Artemide (2); a Luku nell'Attica è stata trovata una statua-pilastro nella quale l'amazzone Mattei è adattata a servire da cariatide (figg. 42-43) (3).

In due località molto lontane fra di loro troviamo dunque due dei nostri tipi impiegati a scopo di decorazione architettonica in membrature che ne presuppongono altre di consimili. Dobbiamo pensare che tanto in Asia Minore quanto in Attica per la decorazione di un edificio, insieme ad altre figure, sia stato per caso adottato anche il tipo di una delle nostre amazzoni e che ambedue le volte, per caso, sia giunto a noi proprio il pezzo che riproduceva queste amazzoni, diverse ad Efeso e a Luku? Evidentemente è più logico pensare che le quattro amazzoni costituissero un gruppo già in antico e che appunto per questo, oltrechè per il loro motivo che poteva prestarvisi particolarmente, fossero scelte per la decorazione di edifizi o per l'adattamento a cariatidi.

Concludendo le amazzoni Capitolina, Mattei, Berlinese, Pamphilj già nell'antichità dovevano formare un insieme celebre.

« *Gli originali di queste quattro amazzoni erano ad Efeso e corrispondono quindi proprio alle quattro amazzoni ricordate da Plinio* ».

---

(1) Ne sostennero l'originalità il Furtwängler e l'Amelung, ll. cc. Il Mahler, *Polyklet*, p. 91 sg. arrivò a dirlo un miglioramento del tipo Berlinese.

(2) *Altertümer von Pergamon*, VII, 1, Berlino, 1908, p. 25-33 (Fr. Winter); ivi la letteratura anteriore. Che si tratti di copie e non di lavori originali pergameni, imitanti più o meno prototipi classici, è stato dimostrato dal Winter, op. cit., p. 32 e dal Furtwängler, *Statuenkopien* p. 15 sg.

(1) Jahreshefte, V (1902), *Beiblatt*, p. 63, fig. 17; *Austellung von Fundstücken aus Ephesos*, p. 21, fig. 28; Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 131 sgg. e tav. VI; Winter, *K. in B.*, 256, 8.

(2) Noack, op. cit., p. 132.

(3) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 299, nota 2; Amelung, *vatic. Museum*, II, 1908, p. 459; Durm, *Baukunst der Griechen*, Lipsia, 1910, fig. 353 a p. 361.

Fotogr. Anderson

FIG. 38. — L'Amazzone capitolina.

Fotogr. Alinari

FIG. 39. — L'Amazzone Mattei.

Fot. Gab. Un. Roma

FIG. 40. — L'Amazzone di Berlino.

Fotogr. Alin.

FIG. 41. — L'Amazzone Pamphili.

La scoperta del rilievo di Efeso fu salutata come la più evidente conferma monumentale al racconto di Plinio, ma non possiamo nasconderci che la statua-pilastro di Luku ne infirma notevolmente il valore. Una volta che una riproduzione del celebre gruppo

Fig. 42. — Atene, Mus. Naz. Amazzone-cariatide da Luku

appare anche nell'Attica non vi sarebbe più ragione di attribuire valore decisivo al rilievo di Efeso. Tuttavia bisogna convenire che la sede più adatta per un gruppo di amazzoni non poteva essere che Efeso e che, anche questa volta, per negare valore di indice topografico al rilievo di Efeso, dovremmo ammettere come fortuito e illusorio il concorrere di troppe circostanze favorevoli. La statua-pilastro di Luku, che del resto è un'imitazione molto libera, deve quindi essere interpretata solo come una prova della fama goduta dal gruppo.

« *I nomi di Fidia, Policleto, Cresila e Fradmone, come autori delle quattro statue, sono fondati su una tradizione attendibile* ».

A parte le prove d'ordine stilistico che possono desumersi dai monumenti stessi, alle quali non possiamo ricorrere in un primo tempo, anzitutto per ragioni di metodo e ad ogni modo per la grande incertezza delle nostre conoscenze sull'arte di Fidia e di Cresila e per

[illegible]

Fig. 43. — Atene, Mus. Naz.: Amazzone-cariatide di Luku (Dettaglio).

la nessuna conoscenza dell'arte di Fradmone, l'attendibilità di Plinio è dimostrata dalle fonti stesse. Come è stato rilevato (1) il nome di Fidia è sicuro perchè la sua amazzone è ricordata anche da altri autori antichi (2), e quello di Policleto è pure attendibile per la posizione di vincitore che gli è assegnata nella gara. Accertati i nomi dei due artisti maggiori si potrebbero ritenere attendibili a priori quelli degli artisti minori, ma per Cresila concorre anche il particolare [illegible], che la fonte di Plinio ha desunto forse da un auto-

(1) [illegible], *Polyklet*, p. [illegible].
(2) Luciano, *Imagg.* 4 e 6.

zione incisa sulla base della statua e che Plinio ha frainteso o mutato nel nome di un altro artista.

« *La contemporaneità delle quattro amazzoni e quindi la gara materiale fra i quattro artisti non è ammissibile* ».

Il racconto dovette sembrare poco persuasivo allo stesso Plinio se ritenne necessario l'inciso giustificativo « *quamquam diversis aetatibus geniti* ». Non che quanto conosciamo della cronologia di questi artisti ne escluda la possibilità: un lavoro in collaborazione sarebbe possibilissimo per Fidia, Cresila e Policleto intorno al 440 (1) e forse probabile anche per Fradmone (2), ma ad ammetterlo si oppongono i caratteri stilistici delle quattro statue.

Per quanto nel giudicare di cronologia relativa fra opere di maestri o, più ancora, di scuole diverse, non si debba mai dimenticare che nel succedersi delle generazioni artistiche vecchie abitudini stilistiche possono aver perdurato anche a lungo accanto a maniere più recenti, la distanza fra il tipo capitolino e il berlinese è troppo grande per essere spiegata con l'essere l'una opera di un maestro anziano, l'altra di un maestro giovane (3). Il panneggio del tipo capitolino, nel mantello e più nel chitoniscо, conserva numerosi tratti propri dell'arcaismo maturo. Confronti stringenti sono dati dalla cosidetta Penelope del Vaticano (4), dall'Atalante della Galleria dei Candelabri (5), dal torso di fanciulla corridrice del Museo di Berlino (6) e dall'Athena Giustiniani (1). Tale aspetto è accentuato dalla semplicità rettilinea dell'orlo inferiore del chitoniscо. In ciò si è voluto vedere, anzichè un indizio cronologico, una dipendenza dalla scuola peloponnesiaca (2), ma, a parte che le opere sopra ricordate non sono tutte riferibili alla scuola peloponnesiaca (3), è notorio che il cosidetto stile peloponnesiaco, nel periodo di transizione fra il 480 e il 460, si è diffuso in gran parte della Grecia e nella stessa Atene e fu lo stile anche di Fidia giovane (4).

Nel tipo berlinese troviamo invece motivi di pieghe molto più varî, pieghe rotte e incrociantisi in ogni senso, pieghe principali e minute pieghettature secondarie, che, dove ammassando la stoffa, dove stirandola, rendono il lino leggero e trasparente. La capitolina è divisa dalla berlinese non solo dallo stile di una scuola diversa, ma da un'intera fase dell'arte, durante la quale questa ha saputo trasformare il panneggio da una massa opaca e pesante in un velo trasparente e leggero, che non nasconde, ma mette in pieno rilievo le forme del corpo. Nell'amazzone berlinese si può riconoscere, e già più evoluto, il panneggiare caratteristico del frontone occidentale del Partenone (5). Con questi risultati concorda l'esame delle teste: nella capitolina l'espressione è ottenuta con la semplice inclinazione e il conseguente giuoco di ombre, nella berlinese l'artista si serve già di mezzi espressivi tratti plasticamente dal viso (col. 771 sg).

Cronologicamente meno evidenti sono le caratteristiche del panneggio nelle altre due amazzoni. Nel panneggio del tipo Mattei si sono voluti riscon-

(1) Intorno al 440 tanto Fidia, quanto Cresila erano in attività ad Atene, l'uno per la Parthenos, l'altro per la statua di Pericle. Per la cronologia di Policleto vedi col. 649 sgg.

(2) Di questo è sicura soltanto l'*ἀκμή* data da Plinio, *N. H.* XXXIV, 49 e cioè l'Ol. 90 = 420-417 come per Policleto. Contro il tentativo del Mahler, *Polyklet*, p. 101 sg. di collocare Fradmone nel IV sec. vedasi Amelung in *berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. 277.

(3) L'articolo già più volte citato di Fr. Noack in *Jahrbuch* XXX (1915), p. 131 sgg., basato in gran parte sull'esame del panneggio dei tipi Capitolino, Berlinese, Mattei, a parte i risultati cui giunge, mette appunto in giusto rilievo le grandi differenze nel modo di trattare il panneggio, che si notano in tali statue. L'argomento è stato ripreso ultimamente, giungendo a diversi risultati, da M. Bieber, in *Jahrbuch*, XXXIII (1918), p. 49 sgg.

(4) Amelung, *vaticanisches Museum*, I, 1903, n. 465, p. 615 sgg.; Helbig, *Führer*, I³, n. 89, p. 55 sgg.; Winter, *K. in B.* 236, 2.

(5) Helbig, *Führer* I³, n. 364, p. 234 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 304 e tav. 142; Br. Br. tav. 521. Questo confronto venne fatto già dal Bulle, *d. sch. M.*, p. 308 ed accolto anche dal Noack, op. cit., p. 151.

(6) *Beschreibung d. ant. Skulpt.*, n. 229, p. 101. Kekule, *die griechische Skulptur*, Berlino, 1907, p. 138.

(1) Amelung, *vaticanisches Museum*, I, 1903, n. 114, p. 138 sgg. e tav. 18; Helbig, *Führer*, I³, n. 38, p. 28 sg. Br. Br. tav. 200. Sulle maniere di trattare il lino nella scultura del V secolo vedi: Furtwängler, *griech. Originalstatuen in Venedig*, Monaco, 1878, p. 284 sg.: Amelung, in *Jahrbuch d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl.*, fasc. 101, p. 160 sgg.

(2) Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 169.

(3) La Penelope, per il materiale del rilievo vaticano: Helbig, *Führer* I³, n. 89, p. 55 sgg. fa pensare all'Attica: l'Athena Giustiniani è comunemente riferita alla scuola attica.

(4) Ciò è ammesso anche dal Noack, op. cit., p. 118.

(5) Questa constatazione non implica, come potrebbe sembrare a prima vista, l'attribuzione della Berlinese a Fidia, perchè Fidia quando lo stile del Partenone raggiungeva questo stadio forse era già morto, certo non era più ad Atene. Con la stretta relazione fra Berlinese e sculture più evolute del Partenone concorda all'ingrosso la datazione del Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 175, secondo la quale la berlinese cadrebbe nell'ultimo quarto del V° sec.

trare ricordi di figure del Partenone (1), ma più sotto l'influsso dell'attribuzione fattane a Fidia, che per evidenti effettivi paralleli (2). Ad ogni modo nel chitonisco del tipo Mattei, per quanto trattato in modo più severo che nella berlinese, vi è indubbiamente maggiore varietà di panneggio che nella capitolina, varietà che comincia a far sentire la leggerezza della stoffa. Al panneggio dell'amazzone Pamphilj si è già accennato (col. 603). A giudicare da esso la Pamphilj si dovrebbe ritenere più antica della berlinese (3), ma essendo fuori dubbio la derivazione diretta dell'una dall'altra, data la grande superiorità, sotto ogni punto di vista, della berlinese, sembra difficile che chi modellandola si dimostrava così grande artista, seguisse pedissequamente, anche in particolari minuti come le pieghe ad arco sulle coscie, un altro artista di tanto a lui inferiore. Perciò l'innegabile aspetto di maggiore severità nel panneggio della Pamphilj si deve probabilmente attribuire a cause individuali (4).

In complesso si può dire che la Mattei si avvicina più alla capitolina, mentre la Pamphilj aderisce alla berlinese.

Dunque, per sicure ragioni stilistiche non possiamo ammettere la contemporaneità delle quattro amazzoni di Efeso. Dobbiamo peraltro convenire che fra di esse corrono notevoli somiglianze, così da far pensare a qualche cosa che giustificasse l'aneddoto raccontato dai «ciceroni» dell'Artemision.

Il Furtwängler (5), che non escludeva la contemporaneità delle quattro amazzoni, emise l'ipotesi che esse costituissero un *donarium* e fossero allineate su un'unica base, simile a quelle di cui Olimpia e Delfi offrono tanti esempi. A parte il particolare della base unica, abbiamo già visto che effettivamente non mancano indizi per ritenere che non fossero collocate così da fare un effetto d'insieme. Il rilievo di Efeso e la statua-pilastro di [illegible] sono i migliori argomenti in proposito. Possiamo quindi ammettere che gli artisti che successivamente furono chiamati a modellare quelle amazzoni, abbiano tenuto presenti quelle già collocate, in modo che con la nuova risultasse un insieme esteticamente armonico.

Come si è visto il tipo Mattei presuppone il Capitolino, il tipo Pamphilj non può essere disgiunto dal Berlinese, e l'una coppia è intimamente legata all'altra dall'affinità generica della composizione. Che questo accoppiamento dei tipi debba spiegarsi supponendo che il gruppo sia stato fatto in due riprese, o meglio che le statue si fronteggiassero due a due, o fossero comunque distinte in due coppie, rientra nel campo delle pure ipotesi e non è il caso di insistervi (1).

Tuttociò naturalmente presuppone un unico indirizzo e quindi con ogni probabilità, dato il tempo intercedente fra le varie statue, anche un unico dedicante; ed infatti è probabile che esse venissero dedicate dagli stessi sacerdoti dell'Artemision, ai quali oltrechè ornare il tempio con opere dei maestri più in fama, premeva forse ricordare e affermare anche in questo splendido modo il diritto di asilo di cui godeva il sacro recinto (2).

∴

Appassionante oltre ogni dire e giustificata dall'importanza dei nomi in discussione è la disputa per attribuire i quattro tipi ai singoli artisti ricordati da Plinio.

In proposito vi sono stati due correnti principali, che potremmo chiamare dei furtwängleriani e degli an-

---

(1) Mahler, *Polyklet*, pag. 100.

(2) Per esempio il confronto con l'Athena Medici sarebbe molto più persuasivo se fatto con il tipo Berlinese, anzichè con il Mattei.

(3) Così l'Amelung, in *Berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. [illegible].

(4) Che così sia effettivamente, che cioè Fradmone nel panneggio usasse uno stile alquanto severo, potrebbe essere dimostrato dalla considerazione che suggerisce la statua [illegible] (col. 603) già confrontata con l'amazzone. La conoscenza della testa sarebbe ad ogni modo molto utile per decidere la questione, ma il frammento di testa conservato nella statua Pamphilj non permette, per la sua collocazione, un esame sufficiente, e non permette di stabilire se e quale relazione vi sia fra essa e la testa dell'amazzone di Petworth, nella quale si è pensato di vedere una sua copia (Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 298, nota 2).

(5) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 289.

(1) È questa tuttavia l'ipotesi più probabile. [illegible]

(2) [illegible] 1912, col. [illegible].

tifurtwängleriani. La prima, della quale il Furtwängler fu appunto il sostenitore principale (1), e che si è notevolmente affermata fra gli studiosi, attribuisce il tipo capitolino a Cresila per il confronto della testa con il ritratto di Pericle e con le opere affini a questo, il tipo Mattei a Fidia per confronti generici con il panneggio di alcune figure del Partenone, il tipo Berlinese a Policleto per il confronto con il doriforo e in genere con le figure sicuramente policletee. La Pamphilj, come si è detto, di solito è trascurata (2).

Al valore molto generico dei raffronti di panneggio istituiti per il tipo Mattei abbiamo già accennato. Anche il confronto della Capitolina con il Pericle, che pure ha avuto seguito e fortuna rari, è tutt'altro che stringente: nella testa di quella non vi è nulla dell'aspra rigidità del Pericle, il contorno inferiore del viso è completamente diverso, la soffice ed elaborata massa dei suoi capelli contrasta nettamente con gli arcaici ricciolini del ritratto, aderenti al cranio senza plasticità.

La seconda corrente, che ebbe inizio dal confronto istituito dal Gräf (3) fra l'amazzone Capitolina e il diadumeno di Policleto, attribuisce a questi il tipo Capitolino, mentre conserva il nome di Fidia per il tipo Mattei. L'attribuzione del tipo Capitolino a Policleto è basata sul confronto della testa con quella del diadumeno di Madrid, del complesso della figura con l'atleta Westmacott e sul fatto che l'amazzone Capitolina ha il vortice dei capelli simile a una specie di fiore a cinque petali, quale appare effettivamente in tutte le opere sicure di Policleto (4). A quest'ultimo particolare, per il suo carattere secondario, non appariscente, dovuto più alle abitudini scolastiche che all'elaborazione volontaria dell'artista, si è voluto dare molto valore, e dettagli di questo genere hanno in realtà molto valore, ma nel caso speciale si deve osservare che vortici consimili si trovano anche in altre opere del V° sec. e anche di periodi notevolmente posteriori.

Il confronto con l'atleta Westmacott è completamente illusorio. Nell'amazzone il braccio destro, alquanto sporgente, si appoggia a una lancia, dando alla figura un equilibrio speciale, che la rende completamente diversa dall'atleta Westmacott, nel quale il braccio è riportato verso la testa raccogliendo la figura in un'armonica linea chiusa, in vivo contrasto con l'assenza di un ritmo di contorno provocata nell'amazzone dalla lancia e dal braccio scostato. Ancora: nell'amazzone il braccio sin. piegato ad angolo, con le sue linee e con la sua ombra taglia quasi la figura in due parti, mentre nell'atleta Westmacott il braccio sin. pende inerte confondendosi quasi con le linee del fianco portante. Insomma le due statue sono informate a concezioni diametralmente opposte: nell'amazzone prevale la ricerca dell'espressione, di fronte alla quale la ricerca di un flusso armonico di linee diventa secondaria e lo prova anche il panneggio massiccio, opaco e pesante; nell'atleta Westmacott, invece, tutto mira a raggiungere una linea di contorno chiusa, un ritmo armonico di masse e di movimenti. L'amazzone Capitolina è la negazione dell'arte policletea.

Resta il confronto con la testa del diadumeno di Madrid, che è realmente di qualche rilievo, ma tuttavia si deve osservare che la testa dell'amazzone, teniamo presente la meravigliosa replica dei Conservatori (figg. 44-45) (1), è lavorata a piani taglienti, mentre la testa del diadumeno è tutta delicatezza di piani e di trapassi, differenze che trattandosi, nell'un caso e nell'altro, di statue in bronzo, non sono giustificate da nessuna ragione tecnica e quindi hanno valore nettamente stilistico. Ma a mio parere un argomento è decisivo per rigettare l'ipotesi del Gräf: la testa dell'amazzone può essere confrontata con il diadumeno, non con le altre opere di Policleto, quindi se fosse di Policleto dovrebbe essere all'incirca contemporanea del diadumeno e cioè, a un di presso, del 430-420 av. Cr. (col. 688) periodo nel quale il suo panneggio sarebbe un vero e inspiegabile anacronismo. Si aggiunga che la sua testa trova un buon riscontro, per quanto non

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 286 sgg.

(2) A queste attribuzioni ritorna da ultima la Bieber, in *Jahrbuch*, XXXIII (1918), p. 49 sgg.

(3) B. Gräf, in *Jahrbuch*, XII (1897), p. 82 sg.

(4) Si tenga presente tuttavia che questo tipo di vortice sembra esclusivo delle sole figure virili e si trova anche in opere non di Policleto: Gardner, in *Journ. of hell. St.* XXXIX (1919), p. 73. Ad ogni modo, oltre l'articolo del Gräf si veda: Kekulè, *49 berl. Winckelmannsprogr.* p. 14; Mahler, *Polyklet*, p. 82 sgg.; Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 161; Noack, op. cit., p. 147 sgg. e p. 171, nota 4. Un insieme interessante di riproduzioni, che sembra appoggiare questi confronti, è offerto dalle figg. 171-174 di Löwy, *Scultura greca*, Torino. 1911. Il Löwy peraltro appartiene alla corrente furtwängleriana.

(1) Helbig, *Führer*, I³, n. 949, p. 539.

assoluto come si è sostenuto (1), nella testa Nelson (2) la quale potrà essere più o meno cresilea o fidiaca, ma ad ogni modo non ha nulla di policleteo.

Accanto alle due correnti principali non mancano vedute particolari ispirate dal dubbio o dalla prudenza. Il Collignon (3) ritiene i quattro tipi diversi più per movimento che per stile; secondo il Lange (4) nessuna delle amazzoni avrebbe carattere policleteo più delle altre; il Robert (5) non escluderebbe la possibilità

Fig. 44. — Roma, *Museo dei Conservatori*: testa d'amazzone del tipo Capitolino.

che tanto la Berlinese, quanto la Capitolina sieno di Policleto e, ultimo, il Noack (6), pur mantenendo la Capitolina a Policleto, pensa a Strongylion per la Berlinese e a Cresila per la Mattei.

In mezzo a tanto intrecciarsi di opinioni, il più delle volte poggianti su raffronti e su ragionamenti deboli o discutibili, e che spesso hanno arruffato il problema anzichè avvicinarlo a una soluzione, ha singolare valore, per la sua stessa semplicità, il giudizio del Bulle (7),

che, prescindendo da ogni opinione fatta, si è posto davanti ai monumenti senza preconcetti e li ha giudicati con semplicità di argomenti. Secondo il Bulle l'amazzone Capitolina, che spiritualmente appare la più profonda, sarebbe di Fidia e ne confronta la testa con la celebre testa di Bologna (1). L'amazzone berlinese, che eccelle sulle altre per bellezza formale, sarebbe di Policleto e ne confronta la ponderazione e la testa con il doriforo. L'amazzone Mattei, che egli per il motivo, mette

Phot. [illegible]

Fig. 45. — Dresda, *Albertinum*: replica della testa del diadumeno di Policleto.

a raffronto con il bronzetto di Bavai (fig. 16-17) (2), e con l'Athena di Velletri (3) per il panneggio, sarebbe di Cresila.

Subito apparirà come tutto quanto si è avuto occasione di rilevare finora, concordi perfettamente con le identificazioni del Bulle. Inoltre l'amazzone Capitolina è *ἐπερειδομένη τῷ δορατίῳ* come dice Luciano (Imag. 4) di quella di Fidia; a parte il confronto con la testa della presunta Lemnia, la cui attinenza non è sicura, la testa della Capitolina può essere accostata a quella della Parthenos di Antiochos (4) e meglio an-

(1) W. Amelung, in *berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. 2[illegible]; *Vaticanisches Museum*, I, 1903, p. 61 : e contro vedi Noack, op. cit., p. 174.

(2) E. Gardner, in *Journal hell. St.* XVIII (1898), p. 141 sgg. e tav. XI. Br. Br. tav. 511 e testo relativo (Bulle).

(3) Collignon, *Hist. de la Sculpt.* I, 1892, p. 501.

(4) Lange, *Darstellung d. Menschen* 1899, p. 221 sg.

(5) Robert, in *Hermes*, XXXV (1900), p. 190.

(6) Noack, op. cit., p. 131 sgg.

(7) Bulle, *d. sch. M.*, 1912, col. 508 sgg.

(1) Bulle, o. c., col. 527 e tavv. [illegible] e fig. [illegible].

(2) S. Reinach, [illegible] p. [illegible]; Bulle, [illegible]; Springer-Wolters, [illegible], p. [illegible]; [illegible]; Noack, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. [illegible].

(3) [illegible], p. [illegible]; [illegible], p. [illegible] e fig. [illegible].

(4) [illegible] Mus. Vat. [illegible], p. [illegible]; [illegible], II, 1904, p. [illegible].

cora alla testa 98 di Copenhagen (1) che ha caratteri di maggiore fedeltà. Anche la testa Nelson, con la quale essa va confrontata, rientra benissimo in questo gruppo di sculture. Luciano (Imagg. 6) nell'amazzone di Fidia esalta *τὸν αὐχένα*, la linea cioè dal collo alla nuca, il che presuppone la testa reclinata in avanti,

Fig. 46. — L'Amazzone Mattei. (ricostruzione)

sicure o probabili del maestro. Qui peraltro la figura non insiste *uno cruce* come nelle figure di Policleto, ma si appoggia contemporaneamente a una gamba e alla lancia, per alleggerire la gamba del lato ferito. Sulla ricerca di una speciale ponderazione prevale lo studio di un complemento illustrativo. Lo stesso motivo

Fotogr. Anti (dal calco).

Fig. 47. — Il ferito di Bavai.

unico movimento che la possa mettere in rilievo, come avviene nella Capitolina, dove possiamo constatare che tale particolare è effettivamente fra i più magistralmente e leggiadramente modellati (2).

Contro l'attribuzione della Capitolina a Fidia si potrebbe obbiettare che essa presenta una ponderazione all'ingrosso policletea, sconosciuta alle altre opere

si trova nel rilievo ateniese di Athena che legge un decreto, la cosidetta Athena melanconica (1) certo non di molto anteriore all'amazzone e che potrebbe forse rivelarne l'origine.

Con l'attribuzione a Fidia, il più anziano dei quattro maestri ricordati da Plinio, concorda infine l'aspetto di maggiore severità dell'amazzone Capitolina (col. 611 sg.) e soprattutto concorda il prevalere della ricerca espressiva a danno della bellezza della linea

(1) L. Pollak, in *Jahreshefte*, IV (1901), p. 144 sgg. e tav. IV; Brising, *Images classiques*, p. 116 e fig. 88.

(2) Anche nell'amazzone Mattei la testa doveva essere inclinata in avanti, ma il movimento è meno accentuato. Naturalmente nessun aiuto può dare la *στόμαιος ἁρμογή* che pure è esaltata da Luciano, *ibid.*

(1) Vedi in proposito A. De Ridder, in *Bull. Corr. Hell.* XXXVI (1912), p. 523 sgg. ivi la letteratura anteriore. Per la cronologia specialmente p. 528; Ducati, *Arte Classica*, p. 318 e fig. 308.

(col. 616). Desiderio di determinazione che giunge all'affastellamento degli attributi, composizione subordinata al soggetto, anche a scapito dell'armonia della linea, testa altamente ideale sono le caratteristiche di Fidia quali possiamo intravvedere nell'unica opera sicura: la *parthenos* e quali cercheremmo invano nella Berlinese e nella Pamphilj, dove ponderazione, composizione e panneggio sono subordinati al raggiungimento di un flusso armonico di linee e nel tipo Mattei dove l'artista ha concentrato ogni studio nel problema di equilibrio, giungendo a risultati completamente diversi da quelli della Capitolina, pur adottando un motivo molto simile (¹).

L'attribuzione della Berlinese a Policleto poggia su argomenti oramai tradizionali (²) e così chiari, che non è che un giusto ritorno all'opinione più ovvia e quasi generale (³). Le sue caratteristiche di composizione or ora accennate corrispondono appunto a quanto conosciamo dell'arte di Policleto e oramai il giudizio è fondato su una serie notevole di opere. Lo stesso panneggio modellante le forme e trasparente, nel quale si è voluto vedere la prova dell'atticità di questa statua (¹), dimostra invece che essa è proprio opera di Policleto, il quale abolisce o riduce al minimo ogni elemento estraneo al corpo umano, panneggio e attributi, denudando quasi la sua amazzone e sfruttando quel tanto di panneggio che non può sopprimere, per accentuare le linee del corpo (²).

Anche l'attribuzione del tipo Mattei a Cresila è molto convincente e concorda con i rilievi già fatti per questo tipo. Il raffronto con il bronzetto di [illegible], della cui autenticità non è lecito dubitare, è decisivo (³). Va da sè che anche l'amazzone Mattei è ferita e non, secondo l'opinione di molti, in atto di saltare a cavallo, come prova l'ovvio raffronto con la pittura pompeiana dell'Enea ferito (⁴). È veramente da augurarsi la scoperta di una replica di questo tipo che conservi la testa: allora solo e finalmente la figura artistica di Cresila avrà solidissime basi su cui essere ricostruita (⁵).

Il Bulle non conosce l'amazzone Pamphilj (⁶), ma una volta accertatane l'esistenza e l'originalità (col. 615), l'attribuzione a Fradmone si potrebbe già stabilire anche per semplice via d'esclusione, ma ci soccorre ancora il confronto con la statua del Pergamon-Museum. Questa è considerata come una produzione dell'arte

(¹) Ciò è stato rilevato anche dal Noack, op. cit., p. 156.

(²) Da questi deve essere tolto l'argomento di prova che si voleva trarre dall'erma in bronzo, che, nella Villa dei papiri ad Ercolano, faceva da *pendant* alla famosa erma del doriforo, opera di Apollonio. Tale erma, lavoro del resto alquanto scadente, non può assolutamente essere annoverata fra le copie dell'amazzone berlinese, dalla quale differisce così per i dettagli del viso, come per l'acconciatura. Questa è anche l'opinione del Bulle, *der sch. Mensch*, col. 518. Anche il Briving, *[illegible] classiques*, p. 218 sg., pur dicendola policletea, la tiene ben distinta dalla berlinese.

(³) Pochi infatti avevano negato l'amazzone berlinese a Policleto: il Klugmann, in *rhein. Museum*, 1866, p. 329 e il Graf, in *Jahrbuch*, XII (1897), p. 81 sgg., che la davano, senza plausibili argomenti, a Cresila: il Mahler, *Polyklet* p. 103, che l'attribuiva a Fradmone in base a questo ragionamento: Fradmone doveva (?) essere uno scolaro pedissequo, le sue opere dovevano quindi somigliare molto a quelle del maestro, distinguendosene così come le arcaizzanti si distinguono dalle arcaiche. Cerchiamole quindi fra quelle, che hanno le forme di Policleto e non il contenuto (?), ciò che si verificherebbe appunto nella berlinese, la quale sarebbe il travestimento in forme policletee di un motivo prassitelico, forse dell'Apollino della tribuna medicea. P. Arndt, *Glypt. Ny Carlsberg*, testo, p. 78, si limita a dubitare dell'attribuzione, mentre F. Noack, op. cit., p. 170 sgg. la dà a Strongylion ritenendola opera attica della fine del V sec. Per l'impossibilità di introdurre il nome di Strongylion fra gli autori delle amazzoni efesie, alle quali la berlinese, in base al noto rilievo di Efeso, appartiene a maggior diritto di ogni altra, vedasi nota 1, col. 601.

(¹) Noack, op. cit., p. 166 sgg.

(²) Come rileva anche il Noack, op. cit., p. 144, il panneggio della Berlinese è [illegible] con l'artista e ricorso per mettere in rilievo le forme coperte. Che questo fatto sia dovuto ad un influsso attico non è da escludere e rientra benissimo nel quadro dell'attività di Policleto, per la quale sono già assodati altri notevoli influssi attici.

(³) Gerke, in *Jahrbuch*, VIII (1893), p. 113 sg.; [illegible] in *[illegible]*, 1916, p. 196 sg.; Springer-Wolters, *Handbuch*¹⁰, p. 291 e 293; [illegible], in *Neue Jahrbücher* [illegible] (1916); Noack, op. cit., p. 165 e p. 179 [illegible].

(⁴) Fra gli altri la ritennero in riposo o in atto di saltare a cavallo: [illegible], in *Jahrbuch*, [illegible], p. 62; [illegible], *Meisterwerke*, p. 298, 2; [illegible] II, 1903, p. 62; H. Stuart Jones, *Catalogue's [illegible]*, 1912, n. 4, p. 342 sgg. [illegible] il particolare della ferita [illegible] e il Noack, Furtw.-Wolters, p. 297; Springer-Wolters, *Handbuch*¹⁰, p. 296; v. Sybel, *Weltgesch. d. Kunst*, p. 198.

(⁵) Purtroppo la statua-pilastro di [illegible] è troppo [illegible] per vedere nella sua testa un ricordo anche lontano dell'originale. L'Amelung ha avanzato l'ipotesi che la testa della Mattei sia riprodotta in una erma di Villa Albani, [illegible] possibile, essendo [illegible] qualsiasi elemento di prova. Vedi in proposito: P. Arndt in Br. Br. tav. 692 e testo relativo (1902); C. Albizzati, in *Journ. Hell. st.* XXXVI (1916), p. 396, nota 29.

(⁶) Bulle, *d. sch. M.* col. 521: « von den vierten Amazonentypus [illegible] (?) [illegible] (?) [illegible] aus den Statuen aus dem [illegible] Namen [illegible] worden ».

attica e della scuola fidiaca in particolare, e perciò si è tentato di metterla in serie con le figure drappeggiate sicuramente attiche, collocandola fra la Demeter di Cherchel (1) e le cariatidi dell'Eretteo (2), ma se alcuni elementi sui fianchi, sulle spalle, nel *kolpos*, spiegano il tentativo, tutto il resto del panneggiare, a

da Kekulé, *gr. St.*

Fig. 48. — Berlino, *Museo di Pergamo*: Cosidetta statua di Hera.

sunto gruppo di Prokne ed Ytis, trovato sull'acropoli (fig. 50) (1), è un lavoro dozzinale, quasi deforme; la Demeter acefala di Eleusi (2), che pure fu accostata ad essa per una certa somiglianza nel panneggio e alla quale si dovrebbe unire un'Artemide, pure acefala, del Pythion di Gortina (3), è concepita in modo completa-

Fotogr. Anti.

Fig. 49. — Roma, *Museo delle Terme*: Statua atletica n. 77 dalla via Ostiense.

pieghe tubolari con i dorsi non schiacciati, è molto più severo e si distingue nettamente dalla tradizione attica a larghi dorsi, quali vediamo nella Demeter di Cherchel e nelle statue fidiache, per ricordare invece molto da vicino le statue peloponnesiache della generazione precedente (3). Nulla in essa richiama all'Attica: il pre-

mente diverso, tanto nella costruzione del corpo (proporzioni, ponderazione, composizione), quanto nel trattamento del panneggio, l'una e l'altro perfettamente attici. Ma ben maggiori sono le differenze se dall'apparenza del panneggio si passa a studiare la struttura del corpo. In questo è applicata la ponderazione policletea tipica, con tutte le conseguenze che questa

(1) R. Kekulé v. Stradonitz, *über Copien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias*, 57 berl. Winckelpr., 1897; Winter, *K. in B.* 248, 1-2.

(2) Vedi nota 1, col. 614.

(3) Anche il Furtwängler, *Statuenkopien*, p. 15 sg. avvertiva degli elementi non fidiaci e li diceva dovuti al copista pergameno, ma, come ha rilevato anche il Winter. *Altertümer v. Pergamon*. VII, I. p. 32 sg., ci troviamo davanti a una statua che ha tutte le apparenze di copia fedelissima, ben diversa dalle copie pergamene.

(1) Michaelis, *athen. Mitt.* I (1876), p. 304; Winter, *arch. Anz.* 1884, p. 43; Pallat, in *Jahrbuch* IX (1894), p. 21 e nota 42; Furtwängler, *Statuenkopien* I, p. 15 sg.; *griech. Originalst. in Ven.*, Monaco, 1898, p. 294 sg.; Winter, *K. in B.* 282, 1.

(2) P. Hermann, in *Br. Br.* tav. 536 (1902), ivi la letteratura anteriore.

(3) L. Savignoni, in *Mon. Lincei*, XVIII (1907), col. 262, fig. 37.

importa nei movimenti delle anche, del torso, delle spalle: l'anca della gamba portante molto pronunciata, la spalla corrispondente abbassata, quella corrispondente alla gamba piegata sollevata (1). Il chiasmo fra le due parti del corpo non potrebbe essere più sviluppato. Anche le proporzioni quadrate sono nettamente policletee: per questo punto un confronto

Fot. Gab. Fot. Roma.

Fig. 50. — Atene, *Museo dell'Acropoli*: cosidetto gruppo di Prokne ed Itys.

per differenze con la Demeter è molto persuasivo. Policletea infine è la composizione, che mira ad ottenere nel contorno della figura un armonico ritmo chiuso di linee (2) e lo prova il confronto con un atleta, certo policleteo, del museo delle Terme (1), nel quale è ripetuto lo stesso motivo, invertito solo il movimento delle gambe (fig. 49). Insomma nella statua pergamena tutto è policleteo e il suo panneggio, che sarebbe un anacronismo ad Atene nella seconda metà del V° sec., è invece pienamente a posto in un ambiente artistico più severo quale era quello peloponnesiaco.

Tuttociò, tenuto presente che essa è il monumento che mostra le maggiori affinità con l'amazzone Pamphilj (2), è la migliore conferma dell'attribuzione di questa a Fradmone.

Altre concordanze ancora possono avvalorare le identificazioni del Bulle.

Abbiamo rilevato come fra le quattro amazzoni eccellano per originalità e per bellezza la Capitolina e la Berlinese, ciò che ben si adatta con la loro attribuzione rispettivamente a Fidia e a Policleto, ai caposcuola, mentre le altre due sarebbero opere di scolari. Abbiamo constatato che esse si possono riunire in due coppie, distinte nel motivo e di epoca notevolmente diversa, e le coppie di artisti corrispondenti Fidia-Cresila, Policleto-Fradmone, così per la scuola, come per la cronologia (3) avvalorano in ogni punto l'ipotesi. Anche il numero delle copie, per quanto sia elemento del tutto casuale, corrisponde questa volta alla graduatoria della fama dei singoli artisti. Come controllo ultimo non possiamo vedere se effettivamente la bellezza di queste amazzoni corrisponda alla successione fissata da Plinio. Tanto la Capitolina quanto la Berlinese sono due capolavori, di ciascuno dei quali può essere proclamata la superiorità, secondo che il giudice preferisce in arte l'indirizzo espressivo o l'indirizzo formale puro. La fonte

(1) Che si tratti della ponderazione policletea tipica si vede chiaramente nella veduta laterale (tav. 23, op. cit.). Del resto il Winter stesso la dice (p. 28) « mit weit zurückgesetztem Fusse » e altrove p. 29 precisa meglio « ... die Stellung des in fast voller Entlastung, wie schreitend, zurückgesetzten rechten Beines ».

(2) Già il Winter, op. cit., p. 29, riconosceva che la caratteristica principale della statua pergamena era una « rhythmische Schönheit der Linienführung ».

(1) Helbig, *Führer* II³, n. 1311 e ivi [illegible] la letteratura anteriore.

(2) Oltre i rilievi fatti alla col. 602 si [illegible] della tunica delle amazzoni [illegible] delle *peplophoroi* peloponnesiache, mentre la statua pergamena può essere addirittura confrontata con le figure del frontone orientale di Olimpia, sia per l'aspetto generale del panneggio, sia per la composizione. [illegible] anche per questo dettaglio la derivazione dalle stesse tradizioni artistiche, se non proprio dalla stessa officina.

(3) Vedi le note 1 a 2, col. 581. Va da sé che la possibilità di una collocazione [illegible] al 440 (p. 537) non distrugge il fatto che il lavoro di Fidia e Cresila cade poco dopo la metà del secolo, mentre quello di Policleto e di Fradmone cade nella seconda metà avanzata, come dice Plinio, che ne pone l'akmé nell'Ol. 90 = 420-417 e come hanno confermato gli studi moderni.

di Plinio si atteneva al secondo, i romani, a giudicare dal numero delle copie, seguivano il primo e ciò rispondeva pienamente al loro gusto. Oggi, epoca ecclettica, possiamo ammirare il bello dell'una e dell'altra statua, senza preoccuparci della piccola questione del primato. Ma, messe da parte le opere dei due capiscuola, possiamo facilmente convenire che il giudizio che poneva ultimo Fradmone è ben giustificato (1).

Per quanto l'esame dei testi e dei monumenti noti fornisca dati di fatto abbastanza solidi, in base ai quali è possibile formulare giudizi e attribuzioni con notevole sicurezza, tuttavia bisogna convenire che la certezza piena si potrà raggiungere solo quando la sorte di uno scavo ci darà repliche più complete dei tipi Mattei e Pamphilj, contro i quali finora sembra appuntarsi la sorte contraria. La statua-pilastro di Luku potrebbe essere intanto preziosa per risolvere il problema almeno per il tipo Mattei. Ad ogni modo se per gli altri tipi può sussistere ancora qualche dubbio, nessuno vi può essere per l'attribuzione a Policleto del tipo Berlinese, attribuzione, che, anche malgrado i più recenti tentativi, raccoglie pur sempre un consenso quasi generale. Abbiamo visto infatti come la diversa identificazione del Gräf e dei suoi seguaci, fondata su un formalismo gretto e minuto, urti contro patenti difficoltà cronologiche e cada davanti a una comprensione meno superficiale dell'arte di Policleto. Possiamo dunque annoverare con piena sicurezza l'amazzone Berlinese fra le opere certe del grande maestro.

CAPITOLO VII.

Opere varie.

Studiate in dettaglio le opere di nuova attribuzione e quelle delle quali era possibile migliorare la conoscenza per quanto riguardava la composizione, il significato o la storia, prima di passare alle questioni generali sull'arte di Policleto, conviene accennare alle sue opere classiche, il doriforo e il diadumeno, e alle altre che sono ricordate come sue dalle fonti. Accennare al doriforo e al diadumeno non certo nella speranza di portare nuovi contributi alla conoscenza di queste statue, che oramai hanno esercitato la critica in tutte le forme possibili, ma per prendere parte in alcune questioni che sono state agitate a loro proposito e sono tuttora *sub judice*; accennare alle altre opere ricordate dalle fonti, oltre quelle già studiate, e specialmente alla Hera, per vedere se non sia possibile averne ancora qualche lume per migliorare la nostra conoscenza dell'arte di Policleto.

Il doriforo.

Il lavoro di selezione che già da tempo si è venuto operando fra le copie del doriforo, lavoro al quale hanno portato qualche contributo anche i capitoli precedenti, ha ridotto il numero delle copie del doriforo da più di 40, quante erano elencate dal Mahler (1), a 31, meno cioè di quelle riferibili al diadumeno e non molto più della media comune alle altre opere più celebrate del maestro, quali il discoforo e l'atleta Westmacott.

Copie sicure sono le seguenti:

Statue:

1. *Roma*: Vaticano, Braccio Nuovo, n. 126: Amelung, *vat. Kat.*, I, n. 126, p. 151 e tav. 19. Lavoro comune, alquanto restaurata.
2. *Napoli*: Museo Nazionale, n. 6011; *Guida Rüsch*, pag. 50 seg., n. 146 e fig. 20; *Einz. Aufn.* 510-511: *Br. Br.* tav. 273. Conservazione ottima, esecuzione accurata nel corpo, trascurata nella testa.
3. *Firenze*: Gall. d. Uffizi, n. 75; Amelung, *Ant. in Florenz*, pag. 27; fot. Alinari, 1176. Conservazione ottima, esecuzione accuratissima.
4. *Firenze*: Gall. d. Uffizi, n. 52: Amelung, *Ant. in Florenz*, pag. 20 seg., fot. Alinari, 1177. Di buon lavoro, ma con varii restauri.

Torsi:

5. *Olimpia*: *Olympia*, III, *die Skulpturen*, tav. XLII, 1 Lavoro comune.
6. *Roma*: Vaticano, Museo Chiaramonti, n. 293; Amelung, *vat. Kat.*, I, pag. 506, n. 293, e tav. 52. Copia precisa.
7. *Roma*: Museo delle Terme, n. 58638; Paribeni, *Mus. Naz.*, Roma, 1920, n. 349, p. 117. Scadente e deteriorato.

(1) Il Noack, op. cit., p. 177, nota 3, che pure esagera un po' nel criticare la statua Pamphilj, arriva al punto di non volerla attribuire a Fradmone appunto per gli innegabili suoi difetti.

(1) Mahler, *Polyklet*, p. 26 sg.

8. *Roma*: Pal. Massimi, cortile; Matz-Duhn, 1002. Lavoro comune.

9. *Roma*: Pal. Massimi, cortile; Matz-Duhn, 1003. Lavoro comune.

10. *Roma*: Pal. Mattei, cortile; Matz-Duhn, 995; Reinach, *rép.* I, 558, 7, R. Lavoro comune e deteriorato.

11-12. *Roma*: già a Palazzo Giustiniani; Matz-Duhn, n. 1041, p. 298 e Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 191, nota 1.

18. *Roma*: Vaticano, Museo Chiaramonti, n. 450; Amelung, *cat. Kat.*, I, p. 607 e tav. 66. Molto precisa e ben conservata.

19. *Roma*: Museo delle Terme, n. 1187. Frammento di ottima esecuzione, vedi fig. 51.

20. *Roma*: Museo Barracco, n. 104 (erma). Lavoro decorativo e molto restaurato.

21. *Roma*: Museo Barracco, n. 108; *Collect. Barr.*, tav. 43. Buon lavoro, ma alquanto libero.

Fot. Anderson

Fig. 51. — Roma, *Museo delle Terme*: n. 1187, frammento di testa del derivato dal Palatino.

13. *Firenze*: Gall. d. Uffizi, n. 307; Amelung, *ant. in Florenz*, p. 93 seg.: *Einz. Aufn.*, 94-95. Preciso e fedelissimo.

14. *Vienna*: Museo; R. v. Schneider, *die Erzstatue von Helenenberg* 16, 17.

15. *Berlino*: Collezione Pourtales: *Einzelaufn.*, nn. 1933-34 e testo VII, col. 33 (1913).

16. *Cassel*: Hessisches Landesmuseum, Visconti, *op. varie*, IV, p. 390, n. 204 *b*.

Teste:

17. *Smirne*: Scuola evangelica; *Einz. Aufn.*, 1338-1839 (erma?). Lavoro comune e molto danneggiato.

22. *Roma*: Villa Mattei; *Einz. Aufn.*, 110-117. Molto deteriorata.

23. *Napoli*: Museo Naz., n. 4885 (erma in bronzo); *Br. Br.* 536; *Guida Rizzo*, p. 213, n. 804. Ottima.

24. *Napoli*: Museo Naz., n. 6412; *Guida Rizzo*, p. 51 seg. n. 147; *Einz. Aufn.*, 909. Ottima.

25. *Firenze*: Pal. Pitti; *Einz. Aufn.*, 211-212. Fedele nella epigrafatura, elementi aggiunti nel viso.

26. *Firenze*: Pal. Berardi; *Einz. Aufn.*, 305. Lavoro eseguito con alcuni tratti formali.

27. *Firenze*: Prop. Bardini; *Frederiksen f. Rosenberg*, tav. 8.

28. *Berlino*: Museo, n. 473.

29. *Cassel*: Hessisches Landesmuseum; Visconti, *op. Varie*, IV, p. 390, n. 204*b*.

30. *Pietrogrado*; Eremitaggio, n. 75.
31. *Londra*: Chatsworth House; Furtwängler, *J. H. St.*, 1901, fig. 2, p. 212. Lavoro mediocre.

Data la forte differenza fra la presente lista e quella che da ultimo era stata compilata dal Mahler, ad evitare il dubbio che io abbia dimenticato qualche pezzo e la possibilità che monumenti, che nulla hanno a che vedere con il doriforo, gli sieno nuovamente accostati, ritengo opportuno specificare a quali copie delle varie opere di Policleto corrispondono i numeri dati dal Mahler alle presunte repliche del doriforo da me eliminate.

Il n. 3 del Mahler corrisponde al torso n. 11 del Diadumeno e alla testa n. 7 dell'Hermes;

il n. 16 (statuetta acefala) è stato eliminato perchè si tratta non di copia ma di lavoro semplicemente ispirato al doriforo, come prova, oltre le proporzioni molto ridotte, la mancanza del pube;

il n. 20 corrisponde al n. 4 dell'Hermes;
il n. 21 » » 6 »
il n. 22 » » 6 del discoforo;
il n. 26 » » 7 »

il n. 27 è stato eliminato perchè corrisponde, secondo ogni probabilità, a qualcuna delle teste policletee del Museo Torlonia: *Mon. du Musée T.*, Roma, 1884, pag. VI;

il n. 28 corrisponde al n. 21 del doriforo stesso;
il n. 30 » » 2 del discoforo;
il n. 34 » » 9 dell'Hermes;

i nn. 38-41 corrispondono ai nn. 7-9 dell'Herakles e al n. 16 del discoforo.

All'elenco del Mahler mancano invece i nn. 24 e 31 del mio, sebbene, già allora, noti da lungo tempo.

Dai giudizi apposti alle singole copie risulta che io ritengo la statua n. 75 degli Uffizi notevolmente superiore a quella più nota di Napoli: essa infatti è quanto questa di perfetta conservazione, ma molto più accurata e precisa nella riproduzione del corpo e soprattutto della testa.

***

È noto che nel doriforo, appoggiandosi a un passo pliniano (*N. H.* XXXIV 18), in cui è detto che certe statue iconiche in costume eroico erano chiamate *achilleae*, a un rilievo di Argo dove alla figura del doriforo si accompagna un cavallo, ad un rilievo di Villa Albani e ad una lucernetta argiva con un motivo consimile, si è voluto vedere un Achille (1). Ma, per quanto il doriforo sia stato imitato spesso nelle statue iconiche, non è detto che fossero chiamate *achilleae* proprio le sue derivazioni e non piuttosto altre o, genericamente, tutte le statue iconiche in costume eroico, come è più probabile; nel rilievo argivo il cavallo non fa gruppo con la figura virile e può essere un'aggiunta richiesta dal carattere funerario del monumento; le figure del rilievo di Villa Albani e della lucernetta argiva possono essere vagamente ispirate dal doriforo, ma non si può asserirlo con sicurezza. Il rilievo di Argo è ad ogni modo un buon argomento per ritenere che l'originale fosse ad Argo stesso.

Secondo una nota gemma del Museo di Berlino (2), la statua porterebbe non la *δόρυ*, come indicherebbe il nome, ma un semplice *ἀκόντιον* e poichè varie repliche della testa hanno gli orecchi rigonfi (3), dovremmo scorgere in questi due particolari degli accenni al lancio del giavellotto e alla lotta, e quindi, riconoscere nella statua l'immagine di un vincitore nel *pentathlon*. Questa è la spiegazione più ovvia e anche la più probabile, per quanto non del tutto scevra di obbiezioni.

Ad ogni modo poco importa sapere quale fosse il preciso significato dell'originale una volta che il tipo ci è noto egualmente nella sua interezza. Ciò che più importa e che è ben sicuro, si è che il doriforo coincide con l'opera che gli antichi chiamavano il « canone ». Per quanto il passo di Plinio relativo al doriforo (*N. H.* 34, 55) sia dubbio nella dicitura e poco felice nel definirlo « *viriliter puerum* », i passi di Quintiliano (*Instit. orat.*, V, 12, 21) e di Cicerone (*Brutus*, 86, 296) ci assicurano che questo vigoroso giovane è veramente il « canone » e che esso appunto, perchè il « canone » dell'arte di Policleto, fu preso a modello dalle generazioni successive.

Il diadumeno.

Le copie del diadumeno note finora sono le seguenti:

Statue:

1. *Atene*: Museo Naz., n. 1826: Staïs, *Marbres et bronzes*, p. 84 sg. Lavoro molto buono, ma forse non fedelissimo in ogni dettaglio.

(1) Fr. Hauser, in *Jahreshefte*, XII (1909), p. 100 sgg.
(2) Furtwängler, *antike Gemmen*, tav. 44,40 e II, 1900, p. 215.
(3) Hauser, in *Jahreshefte* VIII (1905), p. 47. Il particolare è visibilissimo, per esempio, nell'erma di Apollonio: figg. 61 e 74.

2. *Roma*: Museo Torlonia, n. 332; *Le Musée T.*, tav. 82. Lavoro comune, testa molto guasta e sopralavorata.
3. *Madrid*: Museo Nazionale, n. 88; *Einzelaufn*, nn. 1578-84. Buona copia, forse la migliore.
4. *Londra*: British Museum; A. Smith, *Catalogue*, I, n. 500: Lavoro mediocre, ma fedele.

Torsi:

5. Roma: Museo Capitolino, Salone n. 10; Stuart Jones, p. 281 sg. e tav. 68; *Einz. Aufn.*, 445. Lavoro comune.
6. *Roma*: Antiquarium del Celio; *Bull. Com.*, 1890, tav. XI-XII. Lavoro comune, copia deteriorata.
7. *Roma*: Villa Albani; *Einz. Aufn.* 1135.
8. *Roma*: Pal. Barberini, Scalone; Matz-Duhn, 1053. Lavoro comune.
9. *Roma*: già a Pal. Giustiniani; Matz-Duhn, 1041; *Bull. Com.*, 1905, p. 42 sgg. e fig. 10.
10. *Roma*: Pal. Mattei, cortile; Matz-Duhn, 1037; *Einzelaufn*, n. 2067. Lavoro comune, copia deteriorata. Vedi fig. 52.
11. *Roma*: Villa Medici, Giardino; Matz-Duhn, 1055. Lavoro comune, copia deteriorata.
12. *Roma*: Pal. Provinciale (Valentini), cortile; Matz-Duhn, 1106. Lavoro comune.
13. *Roma*: Pal. Torlonia (Piazza Scossacavalli), porticato inferiore: Matz-Duhn, 1043.
14. *Firenze*: proprietà Bardini; *Festschrift f. Benndorf*, tav. 5.
15. *Torino*: Museo; Furtwängler, *M. W.* pag. 437.
16. *Parigi*: Louvre, n. 2235; fot. Girandon, 1360.
17. *Monaco*: Gliptoteca, n. 247; Furtwängler-Wolters, *Beschreibung*, p. 257. Buon lavoro.
18. *Berlino*: Museo; *Ant. Skulpt.*, 516.
19. *Londra*: Lansdown House; Michaelis, *Anc. Marbles in Gr. Br.*, p. 438, n. 3.

Teste:

20. *Roma*: Antiquarium del Celio; *Bull. Com.*, 1901, tav. IX. Buona copia, ma molto guasta.
21. *Roma*: Museo Barracco, n. 106; *Coll. Barr.*, tav. 47. Lavoro decorativo, molti restauri.
22. *Roma*: Museo Barracco, n. 107; fot. Mosc., 24300. Copia ottima, ma alquanto guasta.
23. *Roma*: Palatino: Grottoni Nusiner, s. n. Frammento.
24. *Roma*: già a Pal. Giustiniani; Matz-Duhn, [illegible]; *Bull. Com.*, 1905, p. 44, nota 1. Forse corrisponde ai nn. 26 o 27.
25. *Roma*: già a Vigna Belardi; Matz-Duhn, [illegible]. Come la precedente è probabile corrisponda a uno dei due numeri seguenti.
26. *Roma*: proprietà Pollak.
27. *Roma*: nel commercio antiquario; *Einzelaufn.* 190-191. Molto deteriorata.
28. *Parigi*: Louvre, n. 816; fot. Giraudon, [illegible]. Frammento di ottima fattura.
29. *Sens*: Raccolta Lorne; *Bull. des antiq. de France*, 1900, p. 253 sgg.
30. *Dresda*: Albertinum; *Ann. Inst.*, 1871, tav. V; N. Phot. Ges., n. 6671. Lavoro [illegible].
31. *Cassel*: Hessisches Landesmuseum; *Arch. Anz.*, 1914, p. 18 sgg. fig. 9. Lavoro [illegible].
32. *Londra*: Brit. Mus., *Rev. Arch.*, 1885, II, tav. 11-12. Lavoro comune, copia libera.
33. *Oxford*: Ashmolean Museum, *Journ. of hell. St.*, 1910, tav. I. Bronzo, frammentario, ottimo.
34. *Copenhagen*: Museo Thorvaldsen; *Einzelaufn.* n. 1176; *Kunstmuseets Aarsskrift*, 1918, p. 148, fig. 13. Frammento.

Con il diadumeno si connettono due questioni collegate fra di loro, ma che non vanno confuse, anche se entrambe furono dibattute principalmente e dagli stessi studiosi. Riguardano l'una il soggetto del diadumeno (1), l'altra la sua identificazione con il Pythokles della nota base di Olimpia (2).

Per quanto riguarda il soggetto il Löwy ha risposto a tutti gli argomenti messi avanti dalla Hauser per sostenere che si tratti di un Apollo e le sue ragioni [illegible] alle osservazioni [illegible] dall'oppositore, nè possono [illegible] le tre nuove prove che questi crede di poter portare a sostegno della propria tesi. Esse sono: un presunto torso di diadumeno trovato nel pronao del Pythion di Gortina (3) una [illegible]

(1) Fr. Hauser, in *Jahreshefte*, VIII (1905), p. [illegible] sgg.; E. Löwy, *ibid.*, p. [illegible] sgg.; Hauser, *ibid.*, IX (1906), p. [illegible] sgg.; XII (1909), p. [illegible] sgg.

(2) Löwy, in *Wiener Studien*, XXIV (1902), p. [illegible] sgg.; Studniczka, in *Jahreshefte*, IX (1906), p. [illegible] sgg.; Löwy, *ibid.* X (1907), p. [illegible] sgg.

(3) L. Savignoni, in *Mon. Lincei*, XVIII (1907), p. [illegible] sg., fig. [illegible].

di Delos che presenterebbe una figurina di Apollo *anadumenos* (1); una statuetta in bronzo, pure di Delos, nella quale si dovrebbe scorgere un Apollo diadumeno (2).

Ma il torso del Pythion di Gortina abbiamo visto che non è riferibile al diadumeno, bensì all'Hermes (col. 574 sg.); la moneta, per quanto è possibile vedere nella riproduzione, non rappresenta un *anadumenos*, ma un Apollo che si incorona o intento ad altra simile azione, perchè fra la testa e la sinistra abbassata non vi è nessuna traccia di benda (3); infine anche il bronzetto di Delos non può essere un diadumeno perchè fra i capelli non vi è nessuna traccia di benda (4) e perchè l'asse della testa non è all'incirca normale alla presumibile direzione della benda, come pure è necessario per stringerla e come infatti si verifica nelle statue Farnese e di Vaison. Più avanti (col. 671 sgg.) vedremo che la soffice capigliatura del diadumeno, nella quale pure si è voluto riconoscere un carattere apollineo, non è che il resultato di una evoluzione facilmente perseguibile. Così ogni base per sostenere che esso rappresenti un Apollo viene a mancare (5).

Diverso invece è il caso per quanto riguarda l'identificazione del diadumeno con il Pythokles. Purtroppo per le basi originali di celebri sculture, abitualmente, dobbiamo servirci di fac-simili grafici, i quali, più o meno, attraverso le riproduzioni, perdono sempre un po' della loro precisione di scala e, inevitabilmente, sono una interpretazione più che una copia del monumento. Ci auguriamo perciò che questi documenti fondamentali dell'arte antica sieno riprodotti in gesso e diffusi fra i nostri gabinetti. Per la base del Pythokles possediamo il fac-simile del Purgold (6), che ha servito di punto di partenza a tutti gli studî relativi. Sulla base, come è noto, vi sono le orme della statua originale e le orme di un'altra statua, sostituita a quella nel I sec. av. o d. Cr. La disparità delle opinioni comincia quando si tratta di decidere quali dei sei casselli esistenti sul plinto, siano da riferire alla collocazione originaria, quali al restauro del I° sec. Gli editori delle iscrizioni di Olimpia, guidati certo dal preconcetto della ponderazione sulla gamba destra, propria di quasi tutte le statue policletee giunte a noi e indotti in errore dalla forma del cassello *p–q*, il quale, essendo più stretto in *q*, ivi presuppone il tallone e quindi sembra non potersi appaiare con l'altro cassello *r–s*, attribuirono alla collocazione originaria i casselli *p–q* (gamba portante) e *b* (gamba piegata) e al rinnovamento del I° sec. i casselli *r–s* (gamba portante) e *d* (gamba piegata). Rimarrebbero senza spiegazione i casselli *d* e *a*.

Il Löwy, lasciati da parte i casselli *p–q* ed *r–s* che già il Furtwängler (1) aveva decisamente attribuito al rinnovamento del I° sec. con l'ammissione implicita che in tale occasione si sostituì il Pythokles con una statua completamente diversa, riferisce alla statua originaria i casselli *c* (gamba portante) e *a-b* (gamba piegata), vi sovrappone le orme del diadumeno di Vaison e identifica il diadumeno con il Pythokles. Resta senza spiegazione il cassello *d*, inoltre, mentre la gamba portante sarebbe stata fermata con un solo esile perno, la gamba piegata sarebbe stata ancorata con due perni grossissimi. In appoggio a questa ipotesi, artisticamente poco raccomandabile, il Löwy cita alcuni esempi, fra i quali primissimo l'*apoxyomenos* di Efeso (2). A ciò si deve osservare che Policleto già molto prima, nel Kyniskos, aveva risolto il problema di assicurare alla base una statua con la stessa ponderazione senza bisogno di ricorrere a un simile ripiego certo poco bello, e che ad ogni modo nell'*apoxyomenos* di Efeso la stampella è sotto il tallone e non a metà della pianta del piede come si verifica applicando il diadumeno alla base di Pythokles. Si aggiunga infine che se le orme del diadumeno di Vaison si adattano appena ap-

(1) *British Museum's Coins, Central Greece*, tv. 4, 17; riprodotta anche dall'Hauser, in *Jahreshefte*, XII (1909), fig. 58, p. 101.

(2) *Fouilles de Delphes*, V, tav. 7, 2 e tav. 8; riprodotta anche dallo Hauser, op. cit., p. 103, fig. 59.

(3) Il motivo raffigurato nella moneta, salvo l'inversione del movimento delle gambe, corrisponde invece a quello dell'efebo di Sutri: R. Paribeni, in *Bollettino d'arte*, VI (1912) p. 169, sgg.; VII (1913), p. 157 sgg.

(4) Ciò è visibilissimo in: *Fouilles de Delphes*, V, tav. 8 dove è riprodotta molto nitidamente e ingrandita una veduta posteriore della statuetta.

(5) A. Maviglia, in *röm. Mitt.*, XXVII (1912), p. 37 sg., credette conciliare le due parti dicendo il diadumeno un Apollo-atleta, ma tale denominazione, apparentemente conciliativa, si identifica con quella dello Hauser in quanto un Apollo diadumeno è già di per sè in relazione con la palestra.

(6) *Olympia*, V, *Inschriften*. nn. 162-163, col. 283 sgg., riprodotto schematicamente alla fig. 25 *h*.

(1) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 471 sg.

(2) O. Benndorf, in *Forschungen in Ephesos*, I, Vienna, 1906, p. 181 sgg. e tavv. I e VI-IX; Bulle, *d. sch. M.*, col 113 e tav. 60; Winter, *K. in B.*, 311, 4-5. Vedi da ultimo: R. Heberdey, in *Jahreshefte* XIX-XX (1919), p. 247 sgg.

pena ai casselli *a*, *b*, *c*, quelle del diadumeno di Delos non vi si adattano più.

Lo Studniczka, riconfermato con confronti e osservazioni tecniche che i casselli *p-q*, *r-s*, sono da attribuire al rinnovamento del I° sec., sostiene giustamente che le altre due copie di casselli *a-b*, e *c-d* sono inscindibili e devono attribuirsi alla statua originale, che perciò doveva avere ambedue i piedi completamente posati, in una ponderazione simile a quella dell'Ares Borghese (¹). Contro ciò non vale osservare, come è stato fatto, che nelle due coppie i casselli distano diversamente fra di loro: ad Olimpia stessa, nella statua di Callia, opera di Micone, che certo aveva i piedi completamente posati, la differenza è anche più sensibile (²): nè che il cassello *c* sembra prolungarsi in basso con una infossatura che potrebbe attestare una direzione del piede diversa da quella attestata dal cassello *d*: la parte inferiore del plinto non conserva più la superficie originaria e, meno la parte più profonda dei casselli *c*, *d*, *p-q*, *r-s*, le altre fratture sono tutte fortuite: nè infine che il piede *c-d* avrebbe coperto parte della firma dell'artista: **Πολύκλειτος ἀργεῖος ἐποίει**, perchè numerosissime basi di Olimpia, a cominciare da quella del Kyniskos, mostrano che le iscrizioni sono subordinate alla statua e quindi distribuite su uno, due e più lati secondo necessità. Nel caso speciale **Πολύκλειτος ἀργεῖος** poteva essere inciso sul lato lungo, **ἐποίει** sul lato breve.

L'identificazione del diadumeno con il Pythokles non ha dunque fondamento.

Prima di lasciare l'argomento occorre ricordare anche il tentativo che è stato fatto di distinguere fra le copie del diadumeno due prototipi diversi: un diadumeno e un lanciatore di giavellotto (³). Tale tentativo è una delle più chiare prove del come indizi apparentemente sicuri, numerosi e concordanti, possano alle volte trarre in inganno. È fondato sul fatto che due repliche del diadumeno, quella di Madrid e quella acefala capitolina, alle quali si poteva aggiungere anche il torso Mattei (fig. 52) (⁴), non hanno il braccio destro piegato, ma disteso, con movimento identico in tutti e tre i monumenti e in tutti è incerto determinare se le braccia siano antiche o di restauro. Tale movimento corrisponde inoltre a quello attestato da altri monumenti antichi come proprio del lanciatore di giavellotto *amentum torquens*. Con la ricostruzione proposta risulta un tipo molto armonico, che si potrebbe anche identificare con un'opera di Policleto attestata dalle fonti, il solito *nudus telo incessens* (¹); ma basta il semplice esame della testa di Madrid per distruggere tutta questa costruzione tanto seducente, quanto inconsistente. Nella testa di Madrid la tenia non è annodata dietro la nuca, come pur dovrebbe essere per non sciogliersi e cadere, ma semplicemente incrociata come in tutte le altre repliche del diadumeno e tesa da una parte e dall'altra come provano le fratture terminali (²).

I monumenti, che sono noti come copie del diadumeno, derivano dunque da un unico prototipo, la celebre statua di Policleto. Da questo insieme ben omogeneo si distingue solo il diadumeno Farnese. Tuttavia anche nella famiglia delle repliche del diadumeno, che giustamente abbiamo detto omogenea, non vi è uniformità assoluta. La rinomanza stessa dell'originale ha indotto altri artisti ad imitarlo, in secoli nei quali il copiare meccanico era ancora sconosciuto: la statua di Delos è forse un esempio. Differenze si hanno specialmente nelle teste (³): mentre in quelle di Vaison, Louvre n. 846 e Barracco 107, la testa ha il contorno quadratamente ovale caratteristico del doriforo, dell'Herakles e della testa atletica dell'Antiquarium e come in questi gli occhi sono tondeggianti, nelle teste di Delos, Madrid, Dresda e Cassel invece l'ovale del viso è molto assottigliato verso il mento e gli occhi sono a forma di mandorla. Le altre repliche sono inutilizzabili causa la cattiva conservazione. È difficile spiegare tali differenze fra i due gruppi come pure è difficile dire quale di essi sia il più fedele, chè se l'uno ricorda il doriforo, l'Herakles e la testa atletica dell'Antiquarium, l'altro ricorda l'Amazzone e l'Hera, ma poichè queste ultime sono contemporanee del diadumeno (Cap. IX) è probabile che il secondo gruppo sia il più fedele.

(¹) Il Furtwängler, che per il Pythokles aveva esposto una delle sue meno felici identificazioni: *Meisterwerke*, p. 471 sgg., in seguito sembra abbia pure intravvisto questa verità: *Masterpieces*, p. 263, nota 2.

(²) *Olympia*, V, *Inschriften*, n. 146, col. 249 sg.

(³) A. Maviglia, in *Bull. Com.*, XXXIX (1911), p. 17 sgg.

(⁴) Matz-Duhn, I, 1881, n. 1037, p. 297.

(¹) Plinio, *N. H.* 34, [illegible] la ricostruzione del [illegible] in *Archiv für* [illegible], 1904, p. [illegible] sgg.

(²) Ho tratto queste notizie sul calco conservato nel Museo dei Gessi di Roma. [illegible] anche da A. [illegible], p. [illegible].

(³) In proposito vedi anche Deonna, *L'expression* [illegible] *l'art grec*, Parigi 1914, p. [illegible].

Nelle statuette, come è logico, il fenomeno è anche più accentuato. Meno la statuetta Janzè (1), che è notevolmente più fedele delle altre, si può dire che queste conservano poco più che il motivo dell'originale e così la terracotta del British Museum (2) nelle proporzioni e nelle forme accenna allo stile prassitelico, mentre il nuovo bronzetto delle Terme (3) porta impresso il fare della corrente scopadea e il bronzetto Warren (4) è oramai lontanissimo dall'originale.

Fotogr. Anti.

Fig. 52. — Roma, *Cortile di Palazzo Mattei*: torso del diadumeno di Policleto.

L'Hera.

Pare che delle statue criselefantine, per ragioni tecniche, non fosse possibile prendere calchi in gesso da usare per le riproduzioni meccaniche in marmo. All'ostacolo della tecnica si aggiungevano certo altre difficoltà, come le proporzioni spesso colossali e forse anche la gelosia dei sacerdoti, che non avrà mancato di sfruttare ragioni tecniche e scrupoli religiosi. Ciò spiega la completa mancanza di vere copie dei più celebri simulacri criselefantini dell'antichità e cioè proprio delle opere che maggiormente dovevano essere desiderate in copia (1).

Le minori proporzioni in confronto dei colossi fidiaci (2) e la vantata perfezione della tecnica possono aver reso possibile per la Hera di Policleto quanto era stato impossibile per le altre statue criselefantine? È molto improbabile. Perciò già *a priori* si può escludere che la testa del Museo Britannico nella quale il Waldstein (3) ha riconosciuto l'Hera delle monete an-

(1) Babelon-Blanchet, *Cat. de la Bibl. Nat. de Paris*, 1895, p. 927.

(2) Murray, in *Journ. of Hell. St.*, VI (1885), p. 243 e tav. 61.

(3) G. Lugli, in *Not. Sc.*, 1918, p. 27 sgg. e fig. 1-2 a p. 25 sg.

(4) *Burlington Club Exhib.* 1904, tavv. 54B e 56.

(1) L. Pollak, in *Jahreshefte*, IV (1901), p. 144 sgg.

(2) Strabone, VIII, p. 372.

(3) Ch. Waldstein, *the argive Hera of Polyklitus*, in *Journ. of Hell. St.*, XXI (1901), p. 30 sgg.

tonome di Argo (figg. 53-55) sia una copia meccanica. Resta la possibilità che essa imiti anche molto da vicino l'originale di Policleto (¹).

Nella testa e nelle monete autonome di Argo il viso appare con forme non uguali, ma molto simili e l'eccezionale e peculiarissima acconciatura dei capelli, particolare molto importante, è ripetuta con una fedeltà, che di solito si ricerca invano in simili riduzioni (²).

Fotogr. Anti.

Fig. 53 — Londra *Museo Britannico*: testa ispirata alla Hera di Policleto. [dal gesso]

D'altra parte la testa del British Museum, messa a confronto con le opere sicure del maestro, mostra netti caratteri policletei e trova confronti stringentissimi non tanto con la testa del doriforo, come si dice comunemente, ma con quelle dell'amazzone e del diadumeno (¹). Di questo ha l'ovale del viso leggermente assottigliato e il caratteristico occhio a mandorla allungata, con la palpebra superiore molto pronunciata e fortemente sottosquadrata. Le somiglianze maggiori, naturalmente, sono con l'amazzone: la forma del cranio, le palpebre inferiori un po' rovesciate all'esterno, l'acconciatura dei capelli, che, a differenza di quanto avviene nelle statue policletee virili, irraggiano da un vortice appena segnato (²) e sono rese con leggere incisioni secondo la tradizione dei bronzisti argivi, l'apparire nell'una e nell'altra di caratteristiche lunghe

da J. N. [illegible]

Fig. 54 Fig. 55

(Monete autonome di Argo riproducenti la testa della Hera di Policleto.

ciocche indipendenti e serpeggianti, che, nella loro disposizione, appaiono alquanto irreali (³).

Dopo le somiglianze, le differenze: la testa del British Museum è modellata a piani più rigidi, che si incontrano a spigoli vivi, quasi taglienti, proprio il contrario di quanto avviene nel diadumeno. Anche questa differenza può tuttavia confortare, più che ostacolare l'identificazione del Waldstein, perchè quei

(¹) Nella fig. 53 la testa del Br. Mus. è riprodotta nella posizione eretta originaria, quale ci è indicata dal movimento dei capelli: così essa coincide con i tipi delle monete anche per questo rispetto. Inoltre è ritoccato il naso di restauro, che tanto la deturpa nelle riproduzioni pubblicate finora.

(²) Lo scetticismo in proposito di B. Gräf, in *Iwan Müller's Jahresbericht*, 1901, fasc. 110, p. 80, è piuttosto strano. Le somiglianze nella capigliatura sono innegabili e molto chiare. Al suo parere recisamente negativo si accostano anche: Mahler, *Polyklet*, p. 97 sg.; Amelung, in *Berl. philol. Wochenschr.* 1903, p. 266; A. H. Smith, *Catalogue*, III, 1904, p. 121, n. 1790; Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 162 sg. Il Mahler trova differenze anche nel contorno del mento e nella direzione dello sguardo, ma queste, trattandosi di confronto con una moneta, sono certo un po' spinte; ad ogni modo, per la direzione dello sguardo, vedi la nota precedente.

(¹) Anche su questo punto il Gräf, l. c., è un po' troppo reciso affermando che nella testa del British Museum non vi è nulla di Policleto. L'evidente carattere policleteo è stato invece riconosciuto da S. Reinach (*Gaz. des Beaux arts*, 1902, I, p. 461), H. Lechat, in *Rev. des Études gr.*, XIV (1901) p. 420 sgg., G. Sauer, in *Berl. philol. Wochenschr.* 1903, p. 589 sgg.

(²) Nella testa del British Museum, veramente, il vortice manca perchè la parte superiore della testa è rifatta e incompleta; ma per quanto ne rimane si può agevolmente escludere in modo assoluto l'esistenza di un vortice a grandi petali, simile a quello delle statue policletee virili.

(³) Infatti è un po' difficile comprendere come potessero rimanere a posto le due grandi ciocche che incorniciano il viso della Hera e le molte ciocche serpeggianti della capigliatura dell'amazzone, un dettaglio questo di disegno, che mi ricorda altri simili nell'arte di Policleto.

piani rigidi, quegli spigoli taglienti tradiscono l'originale eburneo. Mentre il bronzo dà risalto anche alla più tenue variazione del modellato, l'avorio, bianco latteo, lucente e ricco di riflessi, annulla le ombre e, per crearle, occorre forzare il modellato, ricorrendo a forti sottosquadri. Si aggiunga che mentre il diadumeno era fatto per una esposizione in pieno sole, l'Hera era relegata nella penombra di un tempio.

Più gravi sembrano altre obbiezioni: la testa del British Museum non ha la *stephane* quale era propria dell'originale, secondo la descrizione di Pausania II, 17, 4 e che non manca mai nelle monete. Aveva peraltro un diadema, molto probabilmente metallico [1] e del tipo comune nelle figurazioni di Hera, sulla parte anteriore della testa, come provano un rappezzo moderno, che va da una tempia all'altra lungo la benda [2] e il particolare che tutta la parte superiore della testa è di lavoro trascurato, al punto che il marmo, sull'alto del cranio, è addirittura mancante e quindi doveva certo essere mascherato da qualche cosa. Il fatto che le lunghe ciocche inanellate, meno le prime due che scendono ai lati delle tempie, sono pure di lavoro molto trascurato, fa supporre che la testa fosse collocata in una nicchia piuttosto piccola, così da offrire solo una veduta strettamente frontale, ciò che spiegherebbe anche la modificazione apportata alla caratteristica forma originale della *stephane*.

La statua di Argo per proporzioni era inferiore ai colossi criselefantini di Fidia (Strabone VIII, pag. 372), ma ad ogni modo era notevolmente superiore alla grandezza naturale, perchè Pausania II, 17, 4 la dice *μεγέθει μέγα*. La testa del British Museum invece ha le stesse proporzioni del doriforo e cioè il modulo comune all'enorme maggioranza delle statue antiche, non può quindi essere una copia della Hera di Argo perchè se questa avesse avuto quelle proporzioni Pausania non avrebbe mai potuto dirla *μεγέθει μέγα*. D'altra parte essa ha l'aspetto caratteristico delle copie meccanicamente fedeli, ciò che potrebbe indurre a escludere senz'altro che sia una derivazione della Hera di Policleto, se non si potesse invece pensare che si tratti di copia meccanica da una copia principe eseguita dall'originale in proporzioni ridotte, ma con molta cura pur senza l'aiuto di calchi.

Concludendo: la testa del Museo Britannico non può essere una vera e propria copia dell'Hera di Policleto, ma è indubbiamente policletea, è molto vicina all'amazzone e al diadumeno, rappresenta con ogni probabilità Hera [1] e non mancano ottimi indizi per ritenere che derivi effettivamente dalla Hera di Argo.

*
* *

Le fonti attribuiscono a Policleto ancora varie altre opere, ma, a parte quelle che con ogni probabilità si devono riferire al Policleto junior [2], nessuna di esse si lascia finora identificare con qualche monumento. Inoltre non è escluso che talune delle opere accennate dalle fonti sieno state attribuite a Policleto per semplici e infondati raffronti stilistici [3], che altre coincidano fra di loro, ossia che due locuzioni diverse si riferiscano alla stessa opera [4], o infine che

---

(1) L'uso di attributi metallici in copie di marmo è quasi normale in epoca romana e in questo caso era particolarmente consigliato dalla speciale difficoltà del lavoro, se, come è molto probabile, è giusta l'ipotesi del Waldstein, l. c., p. 40 sg., che le Charites e le Horai che l'ornavano non fossero figurate a rilievo sulla stephane stessa, ma in tutto tondo e disposte sopra l'orlo superiore.

(2) È strano che lo Smith, l. c., neghi questo particolare che è nettamente visibile anche sui calchi della testa londinese. Lo ammette invece il Sauer, l. c., p. 594.

(1) Lo Smith, l. c., la dice troppo giovane per essere Hera, ma a parte che questo carattere poteva essere imposto da motivi religiosi, il V sec. è periodo di elaborazione dei tipi divini, cosicchè non possiamo fissare leggi *a priori*. Inoltre era proprio di Policleto attenersi ai tipi giovanili: Quintiliano: *Inst. orat.* XII, 10;7 ed è probabile che anche questa volta non abbia derogato dalla regola.

(2) Fra queste devono annoverarsi, secondo ogni verosimiglianza, le opere in marmo come lo Zeus Meilichios di Argo (Pausania, II, 20, I) e il gruppo di Latona, Apollo e Artemide sul monte Lykone (Pausania, II, 24, 5). Nessuno infatti dei numerosissimi passi che si riferiscono a Policleto accennano a sue sculture in marmo, mentre in quasi tutti si fa cenno esclusivo della sua qualità di plasmatore. Del resto il gruppo del Lykone è attribuito a Policleto dallo stesso Pausania, con un semplice « si dice ». Per la cronologia e l'attività del Policleto minore vedi nota 5, col. 653 sgg.

(3) Per esempio le parole di Plinio « *nudus telo incessens* » si potrebbero adattare magnificamente all'efebo di Dresda molto vicino a Policleto, ma quasi di certo non suo (col. 584). Anche i due « *pueri talis ludentes* » sono molto più nello spirito e nell'indirizzo dell'autore dell'efebo di Dresda e del cosidetto Narciso, anzichè di Policleto.

(4) Qualora si dimostrasse errata l'ipotesi di cui alla nota precedente, non mi stupirei che nel « *nudus telo incessens* » si alludesse ancora al doriforo. Il passo di Plinio, *N. H.* XXXIV, 55, specialmente per ciò che riguarda il doriforo, non è un prodi-

sieno esistite solo nell'immaginazione dello scrittore (¹).

L'« HAGETER ARMA SUMENS ».

Enigmatico fra le altre opere ricordate da Plinio è l'« *hageter arma sumens* ». Secondo lo stile pliniano queste parole dovrebbero riferirsi all'Herakles ricordato subito prima, opinione che un tempo era la più comune (²), ed ora che conosciamo esattamente l'Herakles potremmo anche spiegarcela. Plinio avrebbe descritto questo Herakles come « un condottiero che brandisce le armi » avendo forse presenti le statue di Alessandro o di principi ellenistici, raffigurati appunto in una posa consimile, solenne, quasi altezzosa, con il pugno appoggiato al fianco o al dorso (³). Non mancano tuttavia monumenti nei quali sarebbe possibile riconoscere un « *hageter arma sumens* » di Policleto. Una corniola della collezione Tyskiewicz (fig. 56) (⁴), lavoro del tempo di Dioscuride, che sappiamo quanto prediligesse ispirarsi ad opere statuarie del V° sec. in genere e Policletee in ispecie, e della quale non mancano repliche più o meno uguali (¹), mostra un giovane completamente nudo, di forme, proporzioni e ponderazione nettamente policletee, il quale guarda attentamente una spada chiusa nel fodero, che egli tiene di traverso davanti al petto, stringendola con la destra subito sotto la guardia, con la sin. in fondo presso il puntale. Il confronto con altre gemme, nelle quali la figura stessa è meglio specificata (²) o è accompagnata ad altra figura (³) ci dice trattarsi di Teseo con la spada di Egeo.

Un Teseo nella produzione di Policleto è storicamente possibilissimo (pag. 8) e la composizione riprodotta nelle gemme, con il suo ritmo chiuso di linea di contorno, risponde pienamente alla caratteristica dell'arte di Policleto.

Fig. 56.
Corniola Tyskiewicz. Teseo.

GLI « ASTRAGALIZONTES ».

Sarebbe estremamente interessante poter individuare altre tre opere di Policleto e cioè, gli « *astragalizontes* » (⁴), che, se veramente sono (⁵), mostrerebbero un nuovo lato della sua arte: il gruppo; le « canefore » (⁶) che completerebbero la nostra conoscenza del panneggio policleteo, mezzo prezioso per una migliore distinzione dell'arte peloponnesiaca dall'attica nel V° sec.; l'« *Artemon periphoretos* » (⁷) che ci rivelerebbe Policleto ritrattista.

---

gio di chiarezza e, più che frutto di scienza diretta, mostra di essere un centone di notizie pescate un po' qua un po' là e spesso, forse, mal tradotte. Basti ricordare come egli stranamente definisca il doriforo « *viriliter puerum* » dopo aver detto il diadumeno « *molliter iuvenem* », e come, per la concorde testimonianza di tutti i codici, sia indubitabile che egli distingue il doriforo dal canone, che altre fonti, a parte le prove monumentali, assicurano come una sola opera (Cfr. col. 632). Nel momento di licenziare le bozze apprendo dall'*Arch. Anz.*, 1919, col. 136 sgg. che il Brückner nel *77 berl. Winckelmannspr.* ha ripreso la questione ritornando alla vecchia lettura *nudus talo incessens*.

(¹) Questo, probabilmente è il caso dell'Ercole con l'idra, ricordato da Cicerone, *de Orat.* II, 16, 70 per il quale vedi nota 1, col. 540. Se si desse valore di sicura menzione monumentale al passo ciceroniano, tanto varrebbe ricercare nei nostri musei dei corridori opere di Policleto, solo perchè Socrate nel noto colloquio con Kleiton (Senofonte, *Memor.* III, 10,6) accenna a statue di questo soggetto.

(²) Così era in tutte le vecchie edizioni di Plinio fino a quelle dell'Harduin e del Detlefsen e tale punteggiatura fu accolta dall'Overbeck, *Schriftquellen*, n. 944, p. 169 e sostenuta dal Furtwängler, in *Roscher's Lexikon*, I, p. 2157. Accettarono la nuova punteggiatura il Benndorf, in *Festschrift für Springer*, p. 1, nota, e il Michaelis, in *Jahrbuch*, V (1890), p. 15, nota 53. Il L. Urlichs, che studiò in particolare la questione filologica (*Wochenschrift für klass. Philol.* 1894, p. 1 sgg.) lasciò invece in sospeso quella archeologica.

(³) Basti ricordare il celebre bronzo del Museo delle Terme, per il quale vedi nota 8, col. 545.

(⁴) Furtwängler, *antike Gemmen*, I, tav. LXI, n. 71 e II p. 279.

(¹) Furtwängler, op. cit., I, tav. XXXVIII, n. 31; tav. LXIII, n. 31.

(²) Furtwängler, op. cit., tav. XXXVIII, n. 5.

(³) Athen. Mitt., tav. XLII, n. 7.

(⁴) Plinio, *N. H.* XXXIV, 55.

(⁵) Vedi nota 2.

(⁶) Cic., in Verr. IV, 3, 5; ..., Epist. I, 16.

(⁷) Plinio, *N. H.* XXXIV, 56.

Gli « *astragalizontes* » sono per ora introvabili. A parte vecchie identificazioni, che oggidì non hanno nessun valore (1), anche il tentativo fatto in proposito dal Mahler (2), di identificarne uno in un bronzetto della biblioteca nazionale di Parigi, è completamente fallito (3).

L'ipotesi che rappresentassero i Dioscuri è sempre la più probabile (4) e una eco si può forse scorgere in una gemma del Museo di Berlino (fig. 57) (5). Non bisogna tuttavia dimenticare che il gruppo degli *astragalizontes*, per il suo presumibile carattere, ricorda talmente altre opere policletee sì, ma certo non di Policleto, quali l'efebo di Dresda e il Narciso, che, fino a prova contraria, è legittimo il dubbio che l'attribuzione di Plinio non sia molto fondata.

Fig. 57.

Berlino, *Antiquarium*: Amorini « astragalizontes ».

Le canefore.

Altra opera non del tutto esente da sospetti sono le due canefore ricordate da Cicerone (1) perchè, se non fossero ricordate anche da un altro scrittore antico (2), si potrebbe pensare che l'attribuzione a Policleto derivasse da un battesimo non disinteressato di collezionista, forse dello stesso Heio, che le possedeva, battesimo che Cicerone aveva tutto l'interesse di sostenere, sfruttandolo a scopo oratorio.

L'Artemon periphoretos.

Nessun motivo vi è invece di dubitare dell'attribuzione dell'*Artemon periphoretos* (3). Il passo di Eliano (4) con l'aneddoto di Hipponico, che non fa eseguire da Policleto la statua del padre Callia per timore che la fama dell'artista oscuri quella del rappresentato, è una prova sicura che Policleto era noto in Atene e ricercato proprio come autore di statue iconiche. Perciò è doppiamente lamentevole la mancanza di copie di questo monumento, che farebbero conoscere Policleto ritrattista, abilità, che, abituati alla costanza del suo tipo virile, non si riesce ad immaginare. Ma sarebbe strano che nessuna copia di quest'opera singolare fosse giunta a noi e perciò non è da disperare che un giorno possa essere scoperta fra la massa dei ritratti del V° sec. dove forse la nasconde la sua stessa peculiarità. Una testa di stratega, vicina per stile all'Herakles o già tendente al diadumeno: tale doveva essere l'*Artemon periphoretos* e forse, se si trattava di un'erma, nel movimento della testa o nella conformazione delle spalle, non sarà mancato qualche particolare, che accennasse alla zoppagine del rappresentato.

---

(1) Smith, *Catalogue*, III, 1904, n. 1756, p. 110 sg.

(2) Mahler, *Polyklet*, p. 56 sgg.

(3) Lo stesso Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 156, che pure sostiene moltissimo l'opera del Mahler, ha fatto alcune obbiezioni molto gravi, ma decisiva è poi l'acuta analisi di A. Boulanger, in *Rev. Arch.*, 1903, I, pp. 214 sgg. Non è il caso di insistere sulla idea del Mahler che dei due « *astragalizontes* » uno solo fosse di Policleto e rappresentasse Hermes giovinetto, mentre l'altro sarebbe stato un *pendent* fatto in epoca romana.

(4) A. Furtwängler, in *Roscher's Lexikon*, I, col. 1174 e in *Meisterwerke*, p. 508, nota 3. L'ipotesi è fondata su una gemma di stile peloponnesiaco del Museo di Berlino, riferibile alla seconda metà del V sec., nella quale due figurine di « *astragalizontes* » sembrano appunto ispirate da originali statuarî perchè collocate ciascuna su un plinto, e sono epigraficamente indicate come ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ. Naturalmente fra la gemma e l'opera di Policleto non vi è nessun nesso diretto, ma quella può provare come il soggetto esistesse veramente nella statuaria del V sec.

(5) A. Furtwängler, *ant. Gemmen*, tav. XLII, n. 31. In essa gli « *astragalizontes* » sono diventati degli amorini, variazione che potrebbe essere dovuta all'incisore, e in uno di essi è possibile riconoscere anche la ponderazione policletea.

(1) Cic., *In Verr.*, IV, 3, 5.

(2) Symmach., *Epist.*, I, 23. La testimonianza di Simmaco, essendo molto tarda, non è di gran conto perchè potrebbe essere un semplice riflesso del passo ciceroniano.

(3) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 56.

(4) Ael., *var. hist.* XIV, 16.

LA CRONOLOGIA

CAPITOLO VIII.

Cronologia assoluta.

Il possedere un numero notevole di opere certe di un maestro, fatto che nell'arte greca si verifica molto raramente, giustifica il tentativo di disporle in serie cronologica, per cercare di soddisfare il desiderio di conoscere l'arte del maestro nel suo divenire e coglierne così con maggiore sicurezza i tratti distintivi.

La sorte, che è stata benigna verso il Policleto, permettendo che di lui ci giungesse non solo l'eco della fama, ma anche le immagini delle opere più celebrate, gli è stata benigna anche in fatto di cronologia, perchè di pochi altri artisti possediamo dati cronologici sicuri e abbondanti come di Policleto. Tali dati non si riferiscono tanto alla sua vita, quanto alle sue opere, ma questi appunto sono quelli che importano. È utile e risponde a una giusta curiosità, il conoscere quanto più è possibile della vita di un artista e dell'ambiente in cui ha lavorato, perchè le sue opere ricevono da queste conoscenze luci particolari, che ne rivelano aspetti che altrimenti ci sfuggirebbero; ma l'essenza dell'opera d'arte non ne è mutata e ad ogni modo è vano ricercare simili notizie per gli artisti dell'antichità: anche i pochi aneddoti giunti a noi sul loro conto sono da ritenersi molto spesso invenzioni senza fondamento.

La notizia biografica che ha anche diretto interesse artistico è quella relativa al luogo di nascita, perchè se si tratta di un centro d'arte importante, è di solito il più sicuro indizio della dipendenza scolastica. Purtroppo per Policleto le testimonianze sono discordi, chè Plinio (*N. H.* 34, 55) lo dice esplicitamente « sicionio », mentre altri lo dicono argivo [1] e tale egli si firma sull'unica base nella quale non è etnico, quella di Pythokles ad Olympia [2]. Il fatto che parte dei suoi figli e discendenti è sicionia, parte è argiva, dimostra che la notizia di Plinio ha un sicuro fondamento e rende ovvia e molto probabile la vecchia ipotesi che Policleto fosse sicionio di nascita e ricevesse la cittadinanza argiva solo nella XC Ol. = 420-417 av. Cr. in ricompensa del simulacro crisoelefantino di Hera, fatto per l'Heraion di Argo. A conforto di questa ipotesi sta da una parte la scoperta fatta a Sicione di un bronzetto originale sicuramente policleteo [3], dall'altra il fatto che la base di Pythokles, unica sulla quale appaia l'etnico *ἀργεῖος*, per sicuri caratteri paleografici è posteriore al 420 (p. 115), posteriore cioè all'inaugurazione della Hera.

Anche per le altre notizie biografiche Policleto non si sottrae alla sorte comune degli artisti antichi, ma, come si è detto, abbondano invece i dati cronologici sulle sue opere e [illegible] e più sicuri fra tutti quelli forniti da Plinio e dalle basi di Olimpia.

Plinio [4] fissa come *ἀκμή* della sua attività l'Ol. XC = 420-417 av. Cr. data, che, per consenso quasi generale, viene riferita alla statua crisoelefantina di Hera nell'Heraion di Argo, che sappiamo essere stato distrutto da un incendio nel 423 av. Cr. [5].

(1) Per esempio [illegible] VIII, 314 sgg.

(2) Olympia, V, *Inschriften*, nn. [illegible], col. 249 sgg.

(3) Stais, *Marbres et bronzes*, n. 7474, p. 300 [illegible] tav. 29 [illegible].

(4) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 49.

(5) Tucidide IV, 133. L'obbiezione di Th. Reinach in *Rev. Arch.* 1909, II, p. 409 che l'Hera di Policleto potrebbe essere anteriore all'incendio del 423, non possiamo escludere che [illegible]

Questa data, anche se si ammette che rappresenti l'estrema attività di Policleto, basta da sola ad escludere la possibilità che egli sia stato allievo dell'argivo Hagelaidas insieme a Mirone e a Fidia, come racconta Plinio (1). Molto acutamente si è voluto mutare l'Hagelaidas di Plinio in Argeiadas (2), artista che appartenne certo alla generazione artistica immediatamente precedente Policleto, ma la notizia di Plinio non mi sembra suscettibile di correzioni: o va presa così com'è o va respinta. La fonte cui attinse Plinio, probabilmente, non volle parlare di discepolato diretto, materiale, ma di un comune influsso esercitato da Hagelaidas sui tre maestri ricordati; questa è l'ipotesi più ovvia anche se non controllabile, ignorandosi l'arte di Hagelaidas. Tuttavia le innegabili affinità stilistiche fra arte attica e arte peloponnesiaca fra il 480 e il 460 av. Cr. la rendono molto probabile. Ad ogni modo dobbiamo rinunciare a cavare dati cronologici dalla dipendenza scolastica di Policleto.

Le liste degli « *olympionikes* » contrariamente all'uso che ne vien fatto generalmente, non hanno valore assoluto per la datazione di un'opera d'arte (3). È noto infatti che se talvolta le statue furono innalzate subito dopo la vittoria, spesso fra questa e quelle corse un intervallo di varî anni, in casi speciali di secoli addirittura (4). Perciò la data di una vittoria rappresenta solo un termine *post quem*.

Neppure assolute sono le date fornite dalle basi di Olimpia (1). È stato constatato con frequenza il caso di basi rinnovate, di solito dopo un periodo di più secoli (2), ma talvolta dopo un lasso molto minore, meno di un secolo, come per l'Eukles di Naukydes (3). Perciò anche la paleografia delle basi, quando non si abbia la prova che sono le basi originarie, può indicare un termine *ante quem* e nulla più.

Solo il concordare dei dati storici con quelli paleografici e, quando è possibile, con quelli stilistici, permette di formulare datazioni sicure e relativamente ristrette. La cronologia delle statue di Policleto in onore di atleti ricordati nelle liste di « *olympionikes* » deve perciò essere riveduta tenendo conto di questi criteri (4).

Solo di una fra le statue atletiche di Policleto è conservata la base originaria e, secondo ogni probabilità, anche la figura: il Kyniskos (col. 596 sgg.). Per semplice esclusione, ma con probabilità, si può supporre che Kyniskos di Mantinea abbia vinto al pugilato dei fanciulli nell'Ol. 79 o 80 = 464–460 av. Cr. (5), che quindi rappresentano il termine *post quem*. La base ha caratteri paleografici che la collocano intorno al 450 av. Cr.: termine *ante quem* (6). Ma questa base, per le sue caratteristiche tecniche, paleografiche, linguistiche, e per la grande vicinanza alla data della vittoria, è certo la base originale, quindi la data 450 corrisponde

---

salvata dalle fiamme, così come, secondo Pausania, II, 17, 5, era stato salvato uno *ξόανον* dello stesso tempio, non regge perchè mentre uno *ξόανον* è di facile trasporto, una statua criselefantina quale la nostra, per le sue notevoli proporzioni (Pausania, II, 17, 4) e sopratutto per l'armatura fissa che esigeva, non era assolutamente trasportabile in simile frangente.

(1) Per Agelaidas maestro di Policleto: Plinio, *N. H.* XXXIV, 55; di Mirone: Plinio, *N. H.* XXXIV, 57; di Fidia: Tzetze, *Chil.* VII, 929; VIII, 325; Schol. ad Aristoph. Ran. 504; Suida, s. v. *Γελάδας*.

(2) Mahler, *Polyklet*, p 6 sg.

(3) Il principale sostenitore di questo valore assoluto fu C. Robert, in *Hermes*, 1900, p. 194 al quale ha aderito buona parte degli studiosi. Fra questi esplicitamente: A. Joubin, *Sculptur Grecque*, p. 2, nota 3; P. Gardner, in *Journ. of hell. St.* XXXIX (1919) p. 75 sg. Anche Th. Reinach, in *Rev. Arch.* 1899, II, p. 100, pensa che le statue sieno state « almeno molto vicine » alla data delle vittorie.

(4) C. Gaspar, in Daremberg–Saglio s. v. « *Olympia* », p 192; Dittenberger–Purgold, in *Olympia–Inschriften*, 1896, col. 237. Dal caso di Eubotas, che sicuro della vittoria per un oracolo avuto, aveva fatto preparare la statua prima della gara e l'aveva portata con sè ad Olimpia (Pausania, VI, 8, 3) si va a quelli di Chionis (Paus. VI, 13, 2) e di Oibota (Paus. VI, 3, 8; VII, 17, 6 e 13) ai quali fu dedicata la statua solo alcuni secoli dopo, in obbedienza al responso di un oracolo. Non era raro il caso che, per ragioni varie, il ritardo durasse tanto che, scomparsi i maggiori interessati, la statua non veniva più innalzata (Pausania, VI, 1, 1).

(1) Il criterio paleografico non gode in fatto di cronologia il credito assoluto delle liste dei vincitori, ma, ciò non ostante, è stato usato spesso anche con poca prudenza. Contro di esso vedasi Th. Reinach, in *Rev. Arch.*, 1899, II, p. 400.

(2) Olympia, V, *Inschriften*, nn. 147–148, 155, 156, 158, 162–163, 276–277, 278–279, 280–281, Per le varie cause che possono aver determinato il rinnovamento vedi: *Olympia*, II, *Baudenkmäler*, p. 149.

(3) Olympia, V, *Inschriften*, n. 159.

(4) Per il giudizio paleografico delle basi mi attengo a quello degli editori delle iscrizioni di Olimpia, sia per l'altissima loro autorità, sia perchè i giudizi espressi in seguito erano tutti più o meno corrotti dalla tesi artistica che si voleva dimostrare.

(5) La grafia dell'iscrizione accenna al 450 circa av. Cr. I vincitori nel pugilato dei fanciulli per le olimpiadi 448, 452, 456 sono noti: sono ignoti invece quelli delle olimpiadi 460, 464. Il Robert in *Hermes*, XXXVI (1900) p. 186, conseguente al principio che la statua abbia seguito immediatamente la vittoria, opta per il 460.

(6) Olympia, II, *Baudenkmäler*, p. 148 sg.; V, *Inschriften*, n. 149, col. 25.

a quella della statua, e infatti le particolarità stilistiche dell'atleta Westmacott, che deve ritenersi appunto una copia del Kyniskos, confermano pienamente questa cronologia.

L'impossibilità di ammettere l'identificazione del diadumeno con il Pythokles (col. 635 sgg.) ci toglie il modo di stabilire un altro punto fisso stilistico all'altro limite dell'attività di Policleto. A parte ciò, la cronologia della base di Pythokles deve egualmente essere riveduta in base ai criterii sopra esposti. Pythokles ha vinto nell'Ol. 82 = 452 av. Cr.: termine *post quem*. La sua base porta una doppia iscrizione, la più antica del periodo 420-400, la più recente del I° sec. av. o d. Cr. (¹), corrispondenti a due gruppi di casselli riferibili a due statue diverse. Anche questa volta l'iscrizione più antica per i caratteri paleografici e linguistici, per la tecnica delle saldature che le corrispondono e per la forma stessa del blocco su cui è incisa, si deve ritenere originale: quindi la data 420-400 non è più un semplice termine *ante quem*, ma la data approssimativa della statua originale. Il Pythokles dunque, sebbene la sua vittoria cada nel 452, venne collocato nell'Altis solo dopo il 420, cioè negli ultimi anni dell'attività del maestro. Abbiamo così un nuovo sicuro esempio di notevole distanza fra vittoria agonistica e dedicazione della statua votiva.

Meno utili per la cronologia sono le altre due basi di Olimpia con il nome di Policleto.

Non conosciamo la data della vittoria di Xenokles, fanciullo lottatore. I vincitori nella lotta dei fanciulli dall'Ol. 75 all'Ol. 83 (= 480-448) sono tutti noti in modo sicuro (²), quindi la sua vittoria può trovar luogo o dall'Ol. 74 = 484 in su, oppure nelle Oll. 84 e 85 = 444-440 (³) o in altre ancora più tarde. La base ha caratteri paleografici del 400-380 av. Cr. (⁴), periodo che conviene benissimo al Policleto minore (⁵) e che si accorderebbe con una vittoria posteriore al 444. È stato peraltro notato che la base è in marmo bianco, quale ad Olimpia era usato quasi senza eccezione nel V° sec., mentre già sul finire di questo e nel IV° fu sostituito nell'uso comune da un calcare nero (¹), che ha il profilo a gradoni proprio delle basi del V° sec., che, malgrado ciò, cosa singolare, è ricavata da un solo blocco, accenno ad una originalità nella costruzione delle basi, che sarebbe stata propria del grande Policleto (²), che il nome dell'artista, sebbene scritto con grafia recente, conserva la forma antica [illegible], anzichè [illegible], attestata anche dall'iscrizione originale di Pythokles (³). Infine anche l'ultimo argomento in favore dell'ipotesi di un rinnovamento di questa base e quindi della sua attribuzione al Policleto maggiore, la ponderazione prepolicletea attestata dalle orme, che poteva sembrare arbitrario, non potendosi escludere il suo uso da parte del Policleto minore, ora, vista la sua assoluta identità con quella del diadumeno (col. 751) acquista [illegible]

(¹) Olympia, V, *Inschriften*, n. 162, col. 283.

(²) Robert, in *Hermes*, XXXV (1900), tav. agg. a p. 141.

(³) L'Ol. 86 = 436 è occupata da Pantarkes: Förster, *Olymp. Sieger*, p. 19, n. 255.

(⁴) Olympia, V, *Inschriften*, col. 283, sotto il n. 162-163.

(⁵) La cronologia di Policleto minore si basa sul Zeus Philios di Megalopoli: Pausania, VIII, 31, 4, fatto poco dopo il 369 av. Cr.: Niese, in *Hermes*, XXXIV (1899), p. 527 sgg. e sulla decorazione della Tholos di Epidauro, iniziata nel 361-360 av. Cr.: Keil, in *ath. Mitt.*, XX (1895), p. 112 sg. Altre opere certamente sue furono: la statua olimpica di Antipatro Milesio, che, se è vero l'aneddoto raccontato da Pausania, VI, 2, 6, delle profferte fattegli da Dionisio di Siracusa, deve essere posteriore al 388, anno dal quale datano le relazioni di [illegible] con Olimpia e la statua di Agenore Tebano dedicata dallo stato dei Focesi: Pausania, VI, 6, 2, posteriore al 371, anno dell'unione della Focide con Tebe. L'attività di Policleto minore si stende quindi sicuramente da dopo il 388 a dopo il 360, [illegible] verso il 350. In questo periodo quadrano bene anche lo Zeus Meilichios di Argo: Pausania, II, 20, 1, che per altre ragioni abbiamo escluso dalle opere del Policleto maggiore (sopra I, col. 641), probabilmente posteriore al [illegible] av. Cr.: Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 414 [illegible] *Münzen*, p. 102, il racconto di Pausania non sarebbe [illegible] e l'[illegible] di Olimpia, vicino alla metà del IV sec. (col. 634 e 736).

Ad un ampliamento oltre il margine [illegible] l'Afrodite di Amyklai: Pausania, III, 18, 7; [illegible], in *ath. Mitt.* XVII (1892), p. 284 sgg., che, poichè non abbiamo ragione di modificare la tradizione, come vorrebbe il Mahler, *Polyklet*, p. 4 sgg., non può essere opera del Policleto maggiore. Ad ogni modo va notato che questa statua può essere posteriore alla vittoria di Egospotami anche di vari anni e così un'attività, in cifra tonda, fra il 400 e il 350 rappresenta un periodo normale e conviene benissimo a uno scolaro di Naucide, quale era Policleto minore. Resta invece escluso il prolungamento della sua attività oltre il margine inferiore, già difeso dal Loeschcke, in *arch. Zeit.*, 1878, p. 11 sgg. Esso era fondato sulla base tebana dove il nome di Policleto è associato a quello di Lisippo: Löwy, *Inschriften griech. Bildhauer*, n. 93, p. 72 sgg., la quale, secondo ogni verosimiglianza, presenta un [illegible]: Keil, in *ath. Mitt.* XX (1895), p. 111.

(¹) Purgold in Olympia, II, *Baudenkmäler*, p. 140 sgg.; [illegible], p. 27; [illegible] (Lipsia, 1890), p. 180 sgg. [illegible] la [illegible] Zeus di [illegible] e la attribuzione [illegible] di Policleto, come [illegible] la base di Pythokles.

(²) Purgold, in Olympia, II, *Baudenkmäler*, p. 140.

(³) Purgold, op. cit., p. 141.

sta valore probante definitivo. La base di Xenokles deve dunque essere attribuita al Policleto maggiore, spiegandone la grafia e il sistema di saldatura recenti con un rinnovamento fatto sul principio del IV° sec. Sarebbe molto utile fissare con qualche approssimazione la data della collocazione originaria, perchè implicitamente ne deriverebbe anche quella del discoforo, ma ci mancano gli elementi per far ciò. L'uso del marmo bianco ci rimanda a prima del Pythokles e l'uso della ponderazione prepolicletea, dato lo svolgimento regolare dell'arte di Policleto, addirittura a prima del Kyniskos. In tal caso bisognerebbe collocare la vittoria di Xenokles prima del 484, ma si tratta di ipotesi non dimostrabili (1).

Meno probabile è l'attribuzione al Policleto maggiore della base di Aristion. Questi vinse bensì nell'Ol. 82 = 452 av. Cr. come Pythokles, ma la sua base ha caratteri epigrafici all'incirca del 350 av. Cr. (2), periodo che conviene ancora al Policleto minore (3), è del tipo caratteristico del IV° sec. e, a differenza della base di Pythokles e Xenokles, per quanto cronologicamente non molto lontana da quest'ultima, mostra il nome dell'artista nella forma *Πολύκλειτος* (4). Ad attribuire l'Aristion al Policleto minore si oppone solo la nostra avversione ad ammettere un intero secolo di distanza fra vittoria e dedica della statua, ostacolo come abbiamo visto non insuperabile, ma tuttavia non da trascurarsi. Date le modalità che vigevano per questi doni votivi (5), una volta morto l'interessato, era ben difficile che, salvo casi speciali, altri pensasse ad innalzargli la statua. Vedremo più avanti (col. 734) se anche altri argomenti confortino o meno l'attribuzione al Policleto minore; intanto dobbiamo rinunciare a trarre elementi cronologici della base di Aristion.

(1) Non si può addurre la necessità verificatasi di un rinnovamento come argomento di maggiore antichità, perchè la vetustà forse mai è stata causa determinante di tali provvedimenti: cinquant'anni o poco più sono un periodo di tempo insignificante per una statua di bronzo e per la sua base marmorea. In proposito vedi: Purgold, op. cit., p. 149.

(2) Olympia. V. *Inschriften*, n. 165, col. 290.

(3) Vedi nota 17.

(4) Si può osservare che anche la trascrizione tarda della epigrafe del Pythokles porta la grafia *Πολύκλειτος*, ma, data l'epoca diversa, è anche ben diverso il valore delle due testimonianze.

(5) C. Gaspar, in *Daremberg-Saglio*, s. v. *Olympia*, p. 192.

Altri dati cronologici che hanno specialissimo valore sono quelli forniti dai varî accenni ad una permanenza di Policleto ad Atene, contenuti nelle fonti antiche. Che Policleto sia stato ad Atene si deduce chiaramente da un passo di Platone (1) ed è accertato dal concorrere di numerose circostanze quali il ritratto da lui fatto dell'ingegnere militare di Pericle Artemone, detto il *periphoretos* (2), la mancata ordinazione di un ritratto consimile per Callia il negoziatore della pace con Artaserse (3), il dialogo avuto con Socrate a proposito della necessità e del modo di esprimere i sentimenti nella scultura (4), circostanze tutte con le quali si accorda mirabilmente il fatto che nelle opere più recenti di Policleto appaiono evidenti elementi attici. Da ciascuna di queste notizie è possibile ricavare dati cronologici alquanto ristretti.

Nel passo citato Platone, parlando della possibilità che da padri esimi nascano figli di nessun conto o da padri di nessun conto figli valentissimi, ricorre a questo esempio:

«..... *καὶ ὅτι οὐδὲν θαυμαστὸν τῶν ἀγαθῶν πατέρων φαύλους υἱεῖς γίγνεσθαι καὶ τῶν φαύλων ἀγαθούς, ἐπεὶ καὶ οἱ Πολυκλείτου υἱεῖς, Παράλου καὶ Ξανθίππου τοῦδ' ἡλικιῶται, οὐδὲν πρὸς τὸν πατέρα εἰσί, καὶ ἄλλοι ἄλλων δημιουργῶν. Τῶνδε δ' οὔπω ἄξιον τοῦτο καταγορεῖν· ἔτι γὰρ ἐν αὐτοῖς εἰσιν ἐλπίδες· νέοι γάρ.*».

(1) *Protagora*, 328, C. Tanto a proposito di questo passo, quanto a proposito del passo di Plinio relativo al ritratto di Artemone, di cui più avanti, è stato sostenuto che si debbano riferire non a Policleto ma a Polignoto. Se questo scambio è fuori dubbio per gli epigrammi, *Anthol. Gr.*, II, 255, 3 = Overbeck. 1064, e III, 147, δ = Overbeck, 1061, è invece da escludere in modo assoluto per il passo di Eliano, *Var. hist.*, XIV, 16. = Overbeck. 976. relativo alla statua di Callia. Perciò viene meno l'argomento analogico, in base al quale si vorrebbe sostituire Polignoto a Policleto nel passo del Protagora, tanto più che mentre si conoscono un fratello e un nipote di Polignoto pittori, non si ha nessuna notizia di suoi figli. Sulla questione si veda: Urlichs, *Observationes de arte Praxitelis*, p. 4, nota 1; Brunn, *Künstlergeschichte*, I², p. 152 sg. il quale tuttavia parla di scambio con Polignoto solo nel caso dei due epigrammi; Overbeck, *Schrifquellen*, pp. 173, 175, 205; Klein, in *arch. epigr. Mitt.*, VII, p. 74 sg. e *Geschichte* I. 1904, p. 420.

(2) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 56.

(3) Aelian. *var. hit.*, XIV, 16.

(4) Senofonte. *Memor.* III. 10. 6. Il Klein, *Praxiteles*, Lipsia. 1898, p. 32, ha provato come sotto il nome abbreviato di *Κλειτων* non si possa nascondere che Policleto, al quale soltanto si adatta la qualifica di altissimo artista creatore insuperato di atleti, datagli da Socrate.

Dunque Policleto aveva condotto con sè ad Atene due figli, coetanei di Paralo e Santippo figli di Pericle, e certo non ancora ventenni se potevano essere considerati apprendisti inesperti essi che in seguito seppero farsi un nome nel campo dell'arte così da essere chiamati nel 405 a lavorare al donario spartano di Egospotami. Siamo certo prima del 429, anno della morte di Pericle e dei suoi figli, che nel dialogo di Platone sono pensati ancora viventi (¹), non solo, ma poichè Pericle sposò la futura madre di Santippo e Paralo nel 453 ca. (²) possiamo fissare intorno al 435 l'episodio del Protagora, intorno al 453 le nozze anche di Policleto e quindi la sua nascita fra il 475 e il 480.

Artemone il *periphoretos* si distinse rendendo segnalati servigi a Pericle come ingegnere militare nel 439 durante l'assedio di Samo. Certo la statua onoraria, eseguita da Policleto, gli fu innalzata per iniziativa di Pericle e quindi si deve collocare fra il 439 e il 431 av. Cr., dopo il quale anno il precipitare degli eventi politici e il succedersi di tristi avvenimenti per Atene, avrebbero fatto dimenticare ben presto le glorie di Artemone. Certo non si sarebbe più pensato ad una statua onoraria, dato che nel 431 vennero sospesi tutti i lavori di lusso.

Eliano racconta (³) che dovendo Ipponico innalzare una statua al padre Callia, qualcuno gli consigliò di rivolgersi a Policleto, consiglio che respinse perchè la fama dell'artista avrebbe oscurato quella della persona onorata. L'aneddoto deve essere storico perchè la statua in questione fu fatta egualmente e Pausania la vide (⁴): in esso poi è una così evidente eco della statua consimile fatta da Policleto per Artemone che le due notizie si convalidano a vicenda. La statua di Callia, come appare evidente dal passo di Eliano, fu innalzata dal figlio dopo la morte del padre; è quindi posteriore per lo meno al 446-5 anno in cui Callia, già molto vecchio, prendeva ancora parte a una ambasceria inviata a Sparta (¹) e anteriore, con ogni probabilità, al 431 per le stesse ragioni generali esposte sopra e perchè Ipponico da allora fino al 424, anno della sua morte in combattimento (²), fu quasi sempre fuori di Atene, impegnato a fondo nelle azioni di guerra di quegli anni fortunosi.

Riassumendo: il periodo 445-431 fornito dalla mancata statua di Callia, è ristretto al periodo 439-431 per la statua di Artemone e al 435 circa dall'accenno del Protagora. Si può pertanto ritenere che Policleto sia giunto ad Atene intorno al 435 o poco prima, e che vi si sia trattenuto fin verso il 431, quando la torbida situazione o, in seguito, l'imperversare della peste, devono avergli consigliato di lasciare la minacciata Atene e di rientrare ad Argo, che per la sua neutralità rappresentava in quel momento un'oasi di calma nell'agitato mondo greco.

I punti fissi per la cronologia della vita e delle opere di Policleto, che abbiamo così ottenuto, sono i seguenti:

480 o poco dopo	nascita.
450 circa . .	statua del fanciullo pugilista Kyniskos.
435-431	soggiorno ad Atene e statua di Artemone il *periphoretos*.
420-417	statua crisoelefantina di Hera.
Dopo il 420 . . .	statua del *pentathlos* Pythokles.

Naturalmente tutte queste date vanno intese semplicemente come approssimative.

CAPITOLO IX.

Cronologia relativa.

I dati storici consentono di fissare la data approssimativa di due sole delle numerose opere del maestro, che fortunatamente ci sono conservate in copia. Il guadagno è quindi molto limitato, nello stesso per chi nello studio dell'arte antica vorrebbe le copie e la persuasione di prove di cui dispone l'arte moderna e perciò respinge come non provate le identificazioni del Kyniskos e della Hera.

(¹) L'allusione a Pericle e ai suoi figli è l'elemento storico determinante per la data del Protagora, sul quale non è possibile ammettere errori. Di fronte ad esso la sconcordanza cronologica dovuta al ricordo degli *Ἄγριοι* di Pherekrates a 327 *d* non ha importanza. Vedi in proposito: von Christ, *Gesch. der gr. Litt.*⁵, Monaco, 1908, nota 7, p. 633 sg.

(²) J. Kirchner, *Prosopographia attica*, II, Berlino, 1903, p. 199.

(³) Aelian, *Var. hist.*, XIV, 8.

(⁴) Pausania, I, 8, 2.

(¹) J. Kirchner, *Prosopographia attica*, I, Berlino, 1901, n. 7826, p. 519 sg.

(²) J. Kirchner, op. cit., I, N. 7658, p. 504.

I soli dati storici non sono ad ogni modo sufficienti a disporre in serie cronologica tutte le opere di Policleto, come pure è indispensabile per poter abbracciare il complesso dell'arte sua e, cogliendone la linea evolutiva, giungere all'ultimo e precipuo atto della ricerca archeologica: il giudizio estetico.

Per fissare la cronologia relativa di tutta l'opera di

da Am. J. of Arch.

Fig. 58. — Wellesley Mass. (U. S. A.): dettaglio della statua Odescalchi.
(dal calco).

Policleto bisogna perciò ricorrere ad altri criterii desunti dai monumenti stessi, a criterii d'ordine stilistico, ricercandogli fra quegli elementi dello stile dell'artista, che, essendo meramente formali, sfuggono in certo qual modo alla sua volontà, quasi direi alla sua coscienza, e sono invece maggiormente legati all'ambiente e alla tradizione scolastica. Questi elementi, appunto perchè meno strettamente dipendenti dalla volontà dell'artista, si sviluppano con relativa regolarità, con il progredire della pratica tecnica dell'artista e perciò possono fornire criterî di cronologia relativa notevolmente sicuri. Si tratta di dettagli formali nei quali, per il loro carattere quasi biologico, non vi può essere ritorno rispetto al progresso segnato dalle opere precedenti, tolto il caso che intervengano ragioni speciali, atti volitivi ben determinati, che non mancheranno di rivelarsi all'osservatore accurato (1).

Per Policleto criteri cronologici di questo genere possono essere il trattamento dei capelli, il modo di rendere gli occhi e altri dettagli del viso, la norma verticale dei craní, il trattamento anatomico del corpo, le proporzioni, la ponderazione. Delle proporzioni e della ponderazione si parlerà in capitoli successivi e perciò ora ci limiteremo agli altri elementi.

Di questi solo il trattamento dei capelli, come più evidente, è stato assunto già da tempo come criterio di cronologia relativa (2), ma non sistematicamente per tutto il complesso delle opere e non costantemente perchè è stato trascurato ogniqualvolta, in base ad altri criterî, sembrava di poter fissare diversamente la posizione cronologica di una statua.

Tolta questa applicazione, che il confronto fra le due opere classiche di Policleto, il doriforo e il diadumeno, rendeva ovvia e che sopratutto il Lippold (3) e il Sieveking (4) mostrarono di apprezzare in tutta la sua portata, gli studiosi che vollero disporre in serie cronologica le opere di Policleto giudicarono in base ad impressioni generiche personali o ad arbitrarie premesse teoriche, più che in base a criterî chiaramente posti e costantemente seguiti.

Un esempio istruttivo degli errori ai quali si può giungere seguendo questa via è offerto dal Mahler, che intuiti ed enunciati chiaramente quelli che effettivamente sono i motivi centrali dell'arte Policletea, il ritmo chiuso della linea di contorno e l'equilibrio di movimento cioè il chiasmo fra le parti del corpo (Cap. XII-XIII), credette di trovare in essi il criterio sicuro per datare le singole opere, secondo che in esse ritmo e chiasmo ottenevano a suo giudizio una soluzione migliore. Ma anzitutto la soluzione di questi motivi costituisce quanto di più individuale è nell'arte di ciascun individuo e quindi è variabile con il maturare dell'intelletto dell'artista e per il contatto con altre individualità. Lo sforzo verso il suo perfezionamento non è necessariamente graduale e sistematico, ma può essere irregolare, passibile di

(1) Come nel caso delle opere arcaistiche.

(2) Primo a metterne in pieno rilievo il valore fu il Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 419 sgg. *passim*.

(3) Jahrbuch, XXXIII, 1908, p. 203 sgg.

(4) Jahrbuch, XXIV (1909), p. 1 sgg.

[illegible]

Fig. 59. — *[illegible]* [illegible]

[illegible]

Fig. 60. — *Hermes* [illegible]

Fot. Anderson.

Fig. 61. — *[illegible]* [illegible] Napoli)

Evoluzione delle forme della testa nelle opere di Policleto (?)

balzi improvvisi, di arresti e anche di ritorni. Inoltre gli apprezzamenti individuali sulla maggiore o minore evoluzione di un motivo di chiasmo o di ritmo possono essere erronei, e infatti lo stesso Mahler giudicava in base ad una erronea impressione personale, quando affermava essere il doriforo, per la sua splendida semplicità, il frutto dell'arte matura di Policleto, mentre è una delle sue prime opere (col. 687 sg.). In arte il più semplice e quindi di solito il perfetto, non è quasi mai alla fine di una serie, ma molto vicino al principio. Basta studiare gli artisti moderni per convincersene e lo studio formale dell'opera di Policleto dimostrerà come non avvenisse diversamente anche in antico.

***

Il fondare la cronologia relativa delle opere di un artista su dettagli così minuti quali il trattamento dei capelli e degli occhi, presupporrebbe come già risolto, e favorevolmente, l'assillante problema della fedeltà delle copie, mentre invece manchiamo di uno studio che completi quello iniziato dal Furtwängler [1], quasi debito d'onore a giustificazione dell'audace uso delle copie da lui fatto nelle *Meisterwerke*.

Occorrerebbe determinare la cronologia delle copie, cercare quindi di riunirle in gruppi, corrispondenti all'ingrosso ai laboratorii da cui sono uscite, dimodochè, fissata la maniera di ciascuno di questi, fosse facile epurare completamente le copie dagli elementi stilistici aggiunti dal copista. Peraltro chiunque si faccia a considerare questo problema, avverte che di contro all'immenso sforzo, specialmente materiale, che esso richiede, sta la promessa di un risultato quasi negativo.

I copisti sono scultori ecelettici, senza abitudini stilistiche fortemente individuali, che riproducono invece opere di potenti individualità artistiche e perciò sarà sempre più facile e più sicuro il sistema attuale, di riconoscere comparativamente nella copia gli elementi stilistici proprii dell'individualità artistica creatrice, scartando quindi quelli che non risultano originali.

Inoltre in tutti i periodi le copie dovevano rispondere a scopi così diversi (culto, abbellimento di ambienti di lusso, decorazione di edifizi a grande altezza, collezioni di amatori d'arte) e [illegible] richiedevano tanto differenti dal punto di vista [illegible], che si può ammettere a priori che dallo stesso laboratorio siano uscite copie dello stesso originale di valore estremamente diverso. Così si dovrà sempre giudicare caso per caso e cioè ricorrere a quegli svariati elementi, in parte scientifici in parte empirici, che oggi sono la base del giudizio e molti dei quali sarebbe difficile costringere in regole fisse generali, alcuni addirittura impossibile, perchè meramente personali.

Anche i criterii generali più correnti nell'apprezzamento delle copie trovano una qualche [illegible] nel nostro patrimonio monumentale.

È stato affermato, per esempio, che quanto più celebre era l'originale, tanto più è verosimile che il copista abbia voluto essere fedele [1]. Che così non fosse è dimostrato dall'enorme divario che passa fra copia e copia di due fra le statue più frequentemente riprodotte nell'antichità e quindi, presumibilmente, anche più celebri: il doriforo di Policleto e il satiro in riposo attribuito a Prassitele [2]. Alcune infatti sono così eccellenti da far perfino supporre che vi conservino l'originale stesso, come è avvenuto per il torso palatino del satiro in riposo [3], altre sono quanto di più dozzinale e di più insignificante ci ha tramandato l'antichità. È logico infatti che nella copia delle opere più richieste sia facilmente subentrata la [illegible] anche perchè erano queste le opere preferite per scopi puramente decorativi. Quindi si è certo molto più vicini al vero affermando il contrario di quanto comunemente si afferma, che cioè « tanto meno celebre era l'originale e tanto più fedeli si possono ritenere le copie ». È probabile infatti che le copie di opere secondarie e meno note fossero richieste solo da amatori, per scopi nei quali il criterio storico-artistico prevaleva, e che perciò vi saranno certo preoccupati della fedeltà della copia.

Ancora si potrebbe ritenere che l'apposizione su una copia della firma di un artista che supponiamo non [illegible]

(1) *Ueber Statuenkopien im Alterthum*, in *Abhandl. der bayer. Akad.* XX, 3 (1897), p. 125 sgg.

(1) [illegible], III, p. [illegible].

(2) Vedi nota [illegible], col. [illegible]. [illegible]

(3) Br. Br. tav. [illegible]. [illegible] p. [illegible]; H. Brunn, in *Deutsche Rundschau*, 1892, p. [illegible].

sere l'autore dell'originale, sia indizio di maggiore libertà. Ma di contro all'Herakles di Glicone (1) e all'Athena di Antiochos (2), che sembrano giustificare questa opinione, stanno l'erma di Apollonio (3) e l'amazzone di Sosicle, se questo è il nome dello scultore (4), per le quali sembra quasi che il copista abbia voluto mettere il suo nome, fiero della fedeltà raggiunta.

Si afferma in generale che le erme riproducenti teste di statue celebri sono poco fedeli perchè avevano scopo puramente decorativo. Ciò è verissimo in via di massima, ma l'erma di Apollonio, testè ricordata, nella quale abbiamo certo la copia più bella e più fedele della testa del doriforo, sta a dimostrare che anche il contrario era possibile.

Dunque per il giudizio delle copie non sono possibili regole fisse. Si può giudicare solo *caso per caso*, quasi più per via empirica che per via scientifica. Stabilito, in base a criterii comparativi e stilistici, che una statua è una copia e non una variazione (5), dedotti in base a criterii tecnici, integrati sempre da criterii stilistici, i particolari aggiunti dal copista (puntelli, attributi, elementi di panneggio), si può ritenere che la copia è fedele così nel complesso come nei dettagli e saranno ancora i criterii stilistici e la pratica delle sculture antiche, che, confrontando fra loro più copie, daranno il miglior giudizio sul grado di fedeltà.

Questo naturalmente vale solo per le riproduzioni che possiamo presumere di grandezza uguale all'originale. Quando invece si tratta di colossi riprodotti in misure ridotte, anche se notevoli, oppure di riduzioni a scala molto piccola, il criterio cambia: possiamo ritenere che l'imitazione sia sempre molto vicina all'originale nel motivo e anche nei particolari della composizione, ma non dobbiamo illuderci di poter sfruttare queste copie dal punto di vista stilistico, appunto perchè lo stile è in gran parte il risultato di un sistema incosciente di proporzioni, che la semplice riduzione in scala basta a turbare profondamente. La statuetta Barracco dell'Herakles policleteo è un esempio istruttivo (figg. 1 e 2): essa infatti dimostra quanto sia mutato stilisticamente l'aspetto della testa, malgrado l'evidente sforzo del copista di essere fedele all'originale, perfino nei dettagli della capigliatura.

Sul valore delle copie sono stati dati giudizi sfavorevolissimi, ma le stesse critiche, di cui più recente e più accanito banditore è stato il Deonna (1), dimostrano come non manchino i criteri per riconoscere le copie infedeli e per depurare le meno infedeli dagli elementi spuri. Ad ogni modo per ricostruire la storia dell'arte greca, se non vogliamo limitarci, salvo qualche eccezione, alle sculture decorative e alle sculture dozzinali, dobbiamo inevitabilmente servirci delle copie, nè possiamo superare le gravi difficoltà che esse presentano, negandole semplicisticamente.

Venendo ora a quanto specialmente interessa l'impiego di minuti criterii formali nella datazione relativa delle opere di un artista, le 19 repliche della testa del doriforo dimostrano:

a) che nelle copie accurate la fedeltà si spinge fino ai più minuti dettagli della testa, occhi e capigliatura compresi;

b) che di questa è resa fedelmente non solo la forma e la disposizione delle ciocche, ma anche la plasticità (basti confrontare le migliori repliche marmoree con l'erma in bronzo di Apollonio);

c) che le copie meno fedeli si rivelano tali, indipendentemente dall'indagine comparativa, anche per l'apparire di indizi varii (lavoro dozzinale, adattamento ad erma per scopo decorativo, elementi stilistici evidentemente estranei, etc.).

Delle 19 repliche della testa del doriforo almeno quindici concordano in ogni dettaglio della capigliatura, degli occhi e delle altre parti del viso e, come più

(1) Vedi nota 1, col. 541.

(2) Vedi nota 4 col. 618.

(3) Sogliano, in *Guida Ruesch*, n. 854, p. 212; Br. Br. tav. 336; Bulle, *d. sch. M.*, col. 471 e tav. 203; Winter, *K. in B.*, 257, 6-7.

(4) Vedi nota 1, col. 602.

(5) Il Kalkmann, *Prop. des Gesichtes*, Berlin, 1893, p. 18 sg. sostiene che quando si hanno copie nelle presumibili proporzioni dell'originale non è mai il caso di parlare di « variazione », ma si tratta sempre di « copie meccaniche ». L'asserzione è certo un po' assoluta. La copia meccanica del complesso della figura non esclude la possibilità di mutamenti, anche notevoli, nell'abbigliamento, negli attributi, nel movimento della testa e della estremità, per adattare la figura a un soggetto diverso o ad una speciale collocazione. Si confronti, per esempio, l'Athena Giustiniani del Braccio Nuovo: vedi nota 1, col. 612, con quella simile del Capitolino: H. Stuart Jones, *Capitolin-Catalogue*, p. 103 sgg. n: 29 e tav. 20 e con quella detta di Porto al Museo Torlonia: C. L. Visconti, *Les monuments du Musée Torlonia*, Roma 1884, n. 183, p. 137 sg.; l'Hera Barberini: Helbig, *Führer*, I³, n. 295 sg.; Br. Br. tav. 492; Winter, *K. in B.* 282, 7; con l'Hygieia di Ostia ora a Cassel: Roscher's, *Lexikon*, I, 2 (1886-90), fig. alla col. 2790.

(1) W. Deonna, *L'Archéologie* etc. I (1912), p. 318 sgg.

fedeli, spiccano l'erma in bronzo di Apollonio, la testa in marmo, pure di Napoli, proveniente da Ercolano, ora adattata ad erma (1) e il frammento delle Terme.

Meno fedeli sono invece:

la testa della nota statua di Napoli proveniente dalla palestra di Pompei (2), nella quale sono trattate con qualche cura solo le ciocche che incorniciano il viso, mentre le altre sono rese senza preoccupazione di riprodurre l'originale nemmeno nella disposizione generale delle ciocche, come viene indicato, a parte il confronto con le altre repliche, dal modo estremamente sommario in cui sono rese tali ciocche. In questa testa sono mutate anche le proporzioni: la sua altezza supera infatti di qualche centimetro quella di tutte le altre copie;

la testa Barracco 108 (3) distinta da morbidezza di passaggi nel viso, occhi con espressione patetica (ottenuta affondando il bulbo nell'orbita e incavando leggermente le palpebre), capigliatura alquanto plastica, particolari che tutte le altre repliche e primissima l'erma di Apollonio, escludono fossero propri dell'originale. Lo stesso giudizio ne dava implicitamente il suo pubblicatore con le parole: «lo scultore mostra di aver compreso le condizioni diverse a cui sono sottoposti i lavori in marmo che copiano originali di bronzo»;

la testa Pitti (4), che, fedelissima nella capigliatura, mostra nel viso e specialmente negli occhi (orbita e palpebre) chiari elementi di arte augustea, così da far pensare al ritratto idealizzato di qualche membro della *gens Julia*.

Concludendo lo studio di questa serie di repliche, che è certo la più notevole giuntaci dall'antichità e quindi può valere come norma generale, prova che quando non appaiono elementi estranei specifici, possiamo servirci con piena fiducia delle copie per lo studio formale anche di dettagli minuti.

(1) *Guida Ruesch*, n. 147, p. 51 sg.; *Einzelaufn.* 500.

(2) L. Mariani, in *Guida Ruesch*, n. 146, p. 50 sg.; Br.-Br. tav. 273; *Einzelaufn.* tav. 510-511; Bulle, *d. sch. M.*, col. 87 e tav. 47; Winter, *K. in B.*, 257, 5; Ducati, *Arte classica*, p. 375 sgg. e figg. 364.

(3) Barracco, *Catalogo del Museo di scultura antica*, Roma 1910, n. 108, p. 28.

(4) Dütschke, *ant. Bil. in Oberit.*, II, n. 12, p. 8; *Einzelaufn.* 211-212.

L'esame delle teste delle altre statue policletee conduce a uguali risultati, ma, per il risultato dello studio di ciascuna, basti, per brevità, vedere i giudizi sommarii espressi per i varii numeri nell'elenco delle repliche di ciascuna statua.

***

La capigliatura delle statue policletee ha un carattere costante: il naturalismo. Il maestro cerca di rendere la massa dei capelli sforzandosi di imitare la natura e cioè articolandola in una grande quantità di ciocche a virgola, che poi dettaglia con lavoro di cesello (1). Il procedimento dipende direttamente dalla tecnica del bronzo e Policleto lo porta a notevole grado di perfezionamento, ma appunto perchè bronzista, malgrado il suo tentativo di animare la massa dei capelli con un giuoco di luci e di ombre, anzichè con semplici tratti, non sa passare all'illusionismo, ciò che sarà riservato invece al tipico degli scultori del marmo, a Prassitele.

Trascurando per il momento le teste femminili, che per il tipo dei capelli e il genere dell'acconciatura, non possono per questo rispetto paragonarsi facilmente con le altre e considerando le teste virili dal peculiare punto di vista del trattamento dei capelli, possiamo dividerle in tre gruppi.

Nel primo, costituito dal discoforo, dall'Hermes e dal doriforo (fig. 59-61), i capelli rappresentano come una leggera cappa, quasi senza valore plastico proprio, aderente alle ossa craniali delle quali disegna accuratamente le forme e, nella testa del tipo Odescalchi (fig. 58), perfino le accentua. Le singole ciocche oltrechè aderenti sono piatte e alquanto larghe. Una certa plasticità è data solo dalle punte di queste ciocche «a virgola» che, rigirandosi all'infuori, conferiscono un qualche spessore alla massa dei capelli (2).

L'atleta Westmacott forma gruppo a sè: le ciocche si mantengono piatte e aderenti al cranio, ma sono lunghe e strette e si intrecciano e si accavallano

(1) Questa appare, in una certa misura, anche nelle repliche in marmo, ma [illegible] nei due meravigliosi bronzi [illegible] del doriforo (fig. 61) e dell'[illegible] (tav. 1).

(2) Questo dettaglio, si avverte meglio nell'erma di Apollonio per la sua maggiore fedeltà e perchè in bronzo (fig. 61), ma è riconoscibile anche in qualcuna delle copie in marmo e perciò doveva essere proprio anche dell'originale.

dando varietà, se non ancora plasticità, alla massa dei capelli (fig. 62). È la naturale evoluzione del principio disegnativo notato nel gruppo precedente e naturale premessa al principio plastico cui si informerà il gruppo seguente.

Questo comprende l'Herakles, la testa atletica dell'Antiquarium e il diadumeno, nei quali le ciocche non sono più piatte, ma tondeggianti e spesse, e accanto ad esse, specialmente sopra la fronte, appare una gradazione di ciocche di varia misura fino alle più piccole, così che la massa dei capelli oltrechè solfficità, acquista anche varietà, segnando un inizio di effetto illusionistico, che forse non era lecito sperare dai semplici mezzi naturalistici usati da Policleto (figg. 63, 64 e 66) (1).

Se noi consideriamo ora e paragoniamo fra loro alcuni motivi di queste capigliature, possiamo, con molta cautela, scendere a una determinazione anche più precisa.

I due punti nei quali si accentua la cura dell'artista per aumentare la plasticità della capigliatura, sono le ciocche che scendono davanti agli orecchi e il vortice da cui si origina il movimento di tutta la massa.

Alle figg. 68-71, sono riprodotte in dettaglio le ciocche presso gli orecchi di alcuni tipi; per gli altri si vedano le riproduzioni delle singole teste. Naturalmente il particolare conferma il raggruppamento fatto in base all'esame generale, ma il motivo più circoscritto permette un'analisi più minuta. Nel primo gruppo il motivo è notevolmente uniforme. Si rilevi soltanto nel discoforo (fig. 59) la presenza di un ricciolino di sapore ancora arcaico, dettaglio che scompare negli altri tipi a cominciare dall' Hermes (tav. IV). È stato giustamente notato che lo stesso dettaglio si trova anche nella testa del tipo di Stephanos (2).

Nel terzo gruppo la plasticità delle ciocche incorniciantì l'orecchio raggiunge il suo pieno sviluppo, e più nel diadumeno (fig. 71), che nell' Herakles (fig. 70) non solo per l'azione meccanica della tenia, che stringe i capelli, ma perchè effettivamente l'artista è in uno stadio di maggiore evoluzione, come del resto è provato dal trattamento di tutta la massa dei capelli. La testa atletica dell'Antiquarium (tav. V) per questo dettaglio rappresenta una semplificazione, si può quasi dire che riprenda il motivo dell'Hermes, ma l'aspetto generale esclude il dubbio che possa non appartenere a questo gruppo.

L'atleta Westmacott (fig. 69) con le sue ciocche strette, lunghe e piatte, che si incrociano variamente, conferma la posizione intermedia occupata da questa opera, fra il trattamento disegnativo del primo gruppo e il trattamento plastico del secondo.

Nelle figg. 72-77 sono riprodotti i vortici del discoforo, del doriforo, dell'atleta Westmacott, dell'Herakles, della testa dell'Antiquarium e del diadumeno (1). Meno che per il tipo Odescalchi e per l'atleta Westmacott, per i quali non ho avuto possibilità di scelta, ho riprodotto le copie che mostrano di essere ben curate anche nella parte superiore del cranio (2). Anche per questo rispetto le differenze fra i soliti gruppi sono evidentissime e confermano appuntino le conclusioni precedenti. Fra discoforo e doriforo non si avverte differenza, ma ciò può dipendere dalla molto diversa qualità delle due copie riprodotte (3). L'atleta Westmacott si distingue da ambedue i gruppi per le solite caratteristiche. Nel terzo l'esame dei vortici conferma chiaramente la seriorità del diadumeno rispetto all'Herakles. La testa atletica dell'Antiquarium nella parte superiore non è dettagliata come le precedenti, ma, a giudicare dalla forma delle ciocche, sembra più vicina al diadumeno che all'Herakles.

Le capigliature possono fornire anche un altro indizio cronologico. È noto che la netta spartizione dei capelli nel mezzo della fronte è una delle più salienti ca-

---

(1) Questo carattere, naturalmente, si avverte meglio nella testa ercolanese in bronzo dell'Herakles (tav. I), ma il confronto con le migliori copie in marmo (tav. II) mostra che è comune anche agli altri tipi del gruppo e probabilmente proprio degli originali.

(2) Benndorf-Schöne, *antike Bildwerke des lateran. Museums*, Lipsia, 1867, n. 157, p. 95; Lippold, in *Jahrbuch*, XXIII (1908), p. 206.

(1) Manca il vortice dell'Hermes, che non ho potuto procurarmi per la mancanza di buone repliche isolate o di un calco della testa Valentini, l'unica che si presterebbe all'esame.

(2) Ciò che non è molto frequente. Per esempio la testa di Herakles dell'Antiquarium che pure presenta un raro grado di fedeltà è alquanto trascurata nella parte postero-superiore. Si aggiunga che questa, per la posizione e per la lavorazione, è anche una delle parti che risentono maggiormente l'azione deteriorante delle intemperie. Per il diadumeno si può vedere anche la testa in bronzo dell'Ashmolean Museum di Oxford, pubblicata recentemente da P. Gardner, anche se in parte restaurata: *Journ. of hell. St.* XXXIX (1919) fig. 2 a p. 72.

(3) In *Amer. Journal* XXII (1918), fig. 4, p. 52, è riprodotto il vortice della statua Odescalchi e vi appare evidente la grandissima affinità con quello del doriforo.

ratteristiche di Policleto (¹). Nel discoforo (fig. 26) e nell'Hermes (fig. 29 e tav. IV) peraltro essa non è così netta come in tutte le altre opere. In essi il mezzo della fronte è occupato da due minutissime ciocche disposte traversalmente nel discoforo (²), quasi verticalmente nell'Hermes, dettaglio minimo che scomparirà nel doriforo, ma che unito agli indizi già segnalati e ad altri che rileveremo in seguito, prova la precedenza di queste due opere su tutte le altre.

* * *

Come la possibilità di servirsi del trattamento dei capelli quale criterio di cronologia relativa, è scaturita dal confronto dei due cardini dell'arte policletea: il doriforo e il diadumeno, così è anche per il modo di rendere gli occhi (³).

Per il doriforo e per le opere, che già in base ad altri criteri abbiamo raggruppato intorno ad esso, compreso questa volta l'atleta Westmacott, le copie migliori attestano un occhio con la palpebra superiore appena sporgente rispetto all'inferiore e con il bulbo dell'occhio a profilo tondeggiante come in natura (fig. 78) (⁴).

Alquanto diverse sembrano alcune repliche del discoforo, per esempio la statua vaticana 251 (fig. 22), e dell'Hermes, per esempio la testa Valentini (tav. IV, 3-4), ciò che è dovuto un po' al concorrere di altri elementi effettivamente diversi ai quali accenniamo più sotto, ma sopratutto alla scarsa fedeltà in questi dettagli nelle due copie ricordate. Le altre repliche, fra le quali sono le migliori, mostrano che anche nel discoforo e nell'Hermes si ha l'occhio naturalistico proprio del doriforo (¹).

Molto simile, ma non uguale, è forse l'occhio dell'Herakles (fig. 79) e della testa atletica dell'Antiquarium. In essi le palpebre sono modellate all'incirca come nel gruppo precedente, ma la superiore è fortemente sottoscavata e il bulbo ha il profilo non più tondeggiante, ma concavo convesso. Veramente questa forma di occhio è ben visibile per l'Herakles solo nella replica dell'Antiquarium, ma va notato che le altre repliche sono tutte mediocri lavori decorativi e che quella bellissima in bronzo di Ercolano ha uno degli occhi vuoti e l'altro con il bulbo di restauro. Si tratta di un dettaglio molto minuto e quindi l'uso delle copie è estremamente infido; dobbiamo perciò limitarci a dire che nell'Herakles e nella testa dell'Antiquarium abbiamo lo stesso tipo di occhio del doriforo, forse leggermente più evoluto.

Del tutto diverso è invece il tipo di occhio del diadumeno (fig. 80). In esso la palpebra superiore è molto più sviluppata, alquanto sporgente e sottoscavata. Il taglio dell'occhio inoltre è meno tondeggiante, a forma di mandorla molto più accentuata. Se fra il gruppo dell'Herakles e quello del doriforo è lecito dubitare che le piccole differenze che si avvertono siano imputabili al copista, nel caso presente si tratta invece di forme completamente diverse, che permettono di staccare con sicurezza il diadumeno dalle altre opere del maestro.

Ma il trattamento degli occhi, allargando l'esame al modo di rendere tutta l'orbita, permette altre distinzioni.

Uno dei dettagli che maggiormente conferisce aspetto severo alle statue dell'arcaismo maturo è la forma della

---

(¹) Esso si trova anche nella figura di Stephanos e nel bronzetto di Liguriò, che, a parte la cronologia relativa, appartengono certo allo stesso ambiente artistico: A. Furtwängler, 50 *berl. Winckelmannspr.*, 1890, p. 144.

(²) Il dettaglio è molto accentuato nella testa degli Uffizi ma visibile anche nelle altre copie e specialmente nelle repliche Ny-Carlsberg 114, Odescalchi, e Torlonia 469, cioè nelle migliori.

(³) Non so che questo criterio sia già stato usato per le opere di Policleto. Il Bulle, *der schöne Mensch*, 1912, col. 141 sg. illustrando l'occhio del doriforo si limita a metterne in rilievo il naturalismo scevro di ogni illusionismo, spiegandolo come una caratteristica dell'arte argiva, matematicamente precisa. Nessun accenno all'enorme divario fra l'occhio del doriforo e quello del diadumeno, neppure nello studio speciale del Conze, *über Darstellung des menschl. Auges*, in *Sitzungsber. k. pr. Akad. der Wissensch. zu Berlin*, 1892, I, pp. 17-58.

(⁴) Questa figura è presa dall'erma di Napoli, che, come è noto, ha le cornee di restauro, ma questo è giusto come dimostra il confronto con le repliche migliori del tipo.

(¹) Nel discoforo la testa Odescalchi, quella del [illegible] vaticano e quella degli Uffizi [illegible]

arcate sopra-orbitarie a spigolo vivo, quasi tagliente e l'angolo netto con cui si innestano al dorso del naso. Policleto che muove dall'arcaismo maturo dovrebbe conservar traccia di questo dettaglio, almeno nelle sue prime opere, e infatti possiamo avvertirlo ancora nettamente marcato nel tipo Odescalchi (fig. 26) e nell'Hermes (tav. IV, 1, 3). Tanto per l'uno, quanto per l'altro, la testimonianza delle buone copie è concorde [1] e in qualcuna anzi questa traccia di arcaismo è accentuatissima, forse più che non fosse nell'originale [2]. Abbiamo così un nuovo importante elemento per ritenere il discoforo e l'Hermes anteriori a tutte le altre opere.

Tale elemento, una volta perduta la caratteristica rigidezza arcaica, perde anche gran parte della sua evidenza; ad ogni modo l'evoluzione che se ne può seguire nelle altre opere conferma la consueta successione.

Nel doriforo l'orlo dell'arcata sopra-orbitaria è ancora abbastanza vivo mentre è già più dolce il raccordo con il dorso del naso. Nell'atleta Westmacott e nelle opere successive anche l'arcata si addolcisce e si modella in più piani, dando varietà al contorno dell'occhio, aumentano i sottoquadri, l'occhio si affonda e così un'ombra più intensa ne aumenta l'espressione. Infine nell'Herakles, nella testa dell'Antiquarium e nel diadumeno la parte esterna dell'arcata si allarga, si ingrossa e tende a schiacciarsi contro il bulbo, primo accenno a quell'illusionismo degli occhi, che, attraverso Scopa e Lisippo, giungerà ai noti estremi dell'arte pergamena [3].

***

Qualche differenza fra le teste dei vari tipi si può forse cogliere anche per quanto riguarda la norma verticale dei crani (fig. 72-77). Mentre nel discoforo nel doriforo, nell'atleta Westmacott e forse anche nell'Herakles si hanno crani che il Sergi chiamerebbe ovoidi [1], nel tipo Antiquarium e nel diadumeno abbiamo crani nettamente pentagonoidi. Questo indizio comproverebbe che il tipo Antiquarium deve essere considerato più vicino al diadumeno che all'Herakles.

Non pare invece che i varii tipi presentino differenze per quanto riguarda la conformazione della bocca, sebbene gli anni intorno al 450 av. Cr. fossero quelli della più intensa elaborazione di questo particolare presso le varie scuole artistiche di Grecia [2].

***

Fissate nei loro particolari le caratteristiche delle teste virili policletee riesce agevole giudicare la posizione relativa dell'amazzone e dell'Hera (figg. 65 e 67) [3]. Per le capigliature è da notare che tanto la massa soffice e variata dell'amazzone, quanto le lunghe ciocche inanellate dell'Hera, le quali con un giuoco di luci e di ombre mirano ad un effetto illusionistico, si accostano alla maniera plastica dell'Herakles e soprattutto del diadumeno e non serbano più nessun ricordo della maniera disegnativa del doriforo [4]. Inoltre, gli occhi con taglio a mandorla, palpebre fortemente sporgenti, bulbo concavo-convesso, sono nella maniera del diadumeno. Questa constatazione, conoscendosi la data approssimativa dell'Hera, conferma la datazione tarda fissata con altri mezzi per il diadumeno ed è un primo elemento che ci autorizza a collocare l'amazzone dopo l'Herakles e dopo la testa atletica dell'Antiquarium. Ma forse è possibile fissare anche meglio la posizione del diadumeno rispetto alle altre due opere.

Per l'Hera sappiamo che è del 420-417, cioè degli ultimi anni di Policleto. Dopo di essa, ultimo indizio di attività dell'artista, è la base di Pythokles nella

---

(1) Per il discoforo manca solo nell'erma Broadlands, nella quale i piani del viso sono molto raddolciti, così da far quasi dubitare che il pezzo sia stato sopralavorato; per l'Hermes manca, o quasi, nelle teste Torlonia e Pietrogrado, che sappiamo essere scadentissime per lavorazione e conservazione, la prima anzi quasi irriconoscibile.

(2) Per esempio nella testa della statua vaticana del discoforo n. 251. Come si è già detto il calco della testa di Boston dell'Hermes mostrava questo particolare così accentuato da indurre qualche studioso a pensare addirittura al Cresila dell'erma vaticana di Pericle.

(3) A. Conze, *über Darstellung des menschl. Auges in der ant. Skulptur*, in *Sitzungsber. der k. pr. Akad. der Wiss*, 1892, I, pp. 47-58.

(1) Alle figg. 74-75 la forma dell'atleta Westmacott sembra ellissoide, quella dell'Herakles sferoide solo perchè le fotografie non furono prese sotto il giusto angolo.

(2) S. Reinach, *Récueil de têtes*, Parigi, 1903, *passim*; W. Deonna, *l'Archéologie* etc, III, 1912, p. 212.

(3) La fig. 65, come pure il rilievo riprodotto alla fig. 67, sono presi dall'ottimo calco della statua Sciarra, esistente nella collezione del noto formatore romano Gherardi.

(4) Non ho potuto studiare la norma verticale del cranio dell'amazzone. Nell'Hera è ellissoide, diversa quindi da quella delle altre opere di Policleto. La differenza è forse dovuta all'acconciatura femminile.

quale è scomparsa la ponderazione caratteristica (col. 637). È molto probabile quindi che il diadumeno, il quale la conserva ancora, sia anteriore al 420.

Se l'Hera segue il diadumeno, la notevole maggiore semplicità che mostra l'amazzone nel modellato delle arcate sopraorbitarie induce a credere che questa invece lo preceda. D'altra parte il tipo di occhio caratteristico di queste tre opere, il panneggio e l'espressione patetica dell'amazzone (col. 771 sg.), le sue relazioni con le amazzoni di Fidia e di Cresila, la delicatezza di modellato nel viso e nel corpo del diadumeno, il soggetto e la tecnica dell'Hera, sono tutti elementi che evidentemente ripetono la loro origine dal contatto avuto da Policleto con l'arte attica. Anche per l'Amazzone siamo dunque dopo il 435, anno probabile della permanenza di Policleto in Atene, anzi, date le molteplici e immediate relazioni dell'Amazzone stessa con l'ambiente attico, forse molto vicino a quell'anno.

Si potrebbe infine notare che tanto nell'Amazzone quanto nell'Hera la palpebra inferiore è alquanto sporgente e rovesciata all'infuori, ma probabilmente non si tratta di uno sviluppo formale ulteriore, bensì di una semplice risorsa tecnica per ottenere ombra sotto la palpebra inferiore e dovuta al materiale eburneo nell'Hera, alla posizione leggermente rovesciata della testa nell'Amazzone.

* * *

Meno facile è cogliere qualche differenza nel trattamento anatomico del resto del corpo. Si era creduto di trovare un criterio cronologico nell'essere o non essere indicate le vene (¹), ma queste appaiono in qualche copia di tutti i tipi, dall'Odescalchi al diadumeno, e quindi la loro mancanza nelle altre repliche deve essere imputata esclusivamente al copista (²).

Il discoforo sembra invece distinguersi dagli altri per una maggiore severità nel trattamento anatomico. La linea alba conserva ancora una qualche rigidità, molto marcata, per esempio, nel torso Colonna (fig. 25); i muscoli grandi obliqui non si contraggono sui fianchi nel modo che in seguito sarà tipico delle opere di Policleto; anche i muscoli laterali alla rotula della gamba portante non sono marcati fortemente. Tali peculiarità in parte dipendono dal fatto che, mancando nel tipo il motivo dell'« *uno crure* », la gravitazione sulla gamba portante è meno accentuata e il chiasmo fra le varie membra meno sviluppato, ma, per quanto la diversa ponderazione abbia potuto influire, non basta a spiegare tanta differenza di sviluppo. La statua vaticana 392 e più ancora il torso Colonna mostrano troppo evidente il ricordo di una qualche rigidezza arcaica.

Un'analisi dell'Hermes dal punto di vista anatomico è difficile, perchè la statua Boboli è sospetta date le molte variazioni e il torso di Gortina mi è noto solo in mediocri riproduzioni (¹). Il bronzo di Annecy per le proporzioni mutate e per la sua stessa natura, non può essere utilizzato da questo punto di vista, sebbene nel trattamento generale sembri concordare con le altre due repliche. Tuttavia in queste e specialmente nel torso di Gortina la linea alba, pur non avendo la rigidità del torso Colonna, è forse un po' meno inflessa che nel doriforo, certo la contrazione del grande obliquo sui fianchi è notevolmente più debole (²). Avremmo dunque uno stadio intermedio fra discoforo e doriforo.

Fra questo e l'Herakles non si colgono differenze sensibili. L'atleta Westmacott male si presta ad un confronto. Il diadumeno invece anche per questo rispetto rappresenta uno stadio più evoluto. La sua linea alba fortemente inflessa e i fianchi marcatissimi segnano il massimo raggiunto da questo processo evolutivo. Fra il torso Colonna e il diadumeno, in qualunque delle sue repliche, è una distanza fortissima, che le altre opere colmano come stadii intermedii.

* * *

Un cumulo di indizi di varia natura, alcuni molto evidenti e quindi sicuri, altri più lievi e resi incerti dal fatto che disponiamo di sole copie, porta dunque a

---

(¹) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 418 e *passim*.

(²) Come è noto la tradizione stessa: Plinio, *N. H.* XXXIV, 59, attribuisce a Pitagora il merito di aver espresso per primo le vene. A parte che anche questa « invenzione » sarà stata il frutto di tentativi d'origine diversa, si può ad ogni modo ritenere per certo che ai tempi di Policleto la riproduzione delle vene era oramai nota a tutte le scuole artistiche greche.

(¹) *Mon. Lincei*, XVIII (1907), figg. 20-25, col. 256 sg.

(²) Le ginocchia mancano nelle repliche marmoree. Nel bronzo di Annecy non pare che il modellato sia molto forte.

raggruppare e a disporre come segue le opere di Policleto:

1. discoforo ed Hermes,
2. doriforo,
3. atleta Westmacott,
4. Herakles e testa atletica dell'Antiquarium,
5. Amazzone, diadumeno ed Hera.

Caratteri comuni al discoforo e all' Hermes, che li distinguono nettamente dalle opere successive, abbiamo visto essere la severità del viso, alla quale si accompagna il particolare della spartizione non precisa dei capelli nel mezzo della fronte e una generica maggiore rigidità nella costruzione del corpo. Inoltre il tipo Odescalchi appare certo anteriore all'Hermes perchè in esso questa rigidità è molto più accentuata, come pure è più accentuata la mancanza di una netta spartizione dei capelli. Vedremo in seguito che particolari proporzioni (col. 703 sg.) confermeranno l'accoppiamento di queste due opere e che la diversa ponderazione sarà un nuovo argomento in favore della priorità del discoforo (col. 731 sg.). La notevole affinità di questo con l'Apollo dell'Omphalos (col. 651 sgg.) ci dice che con esso non possiamo essere molto lontani dal 460 av. Cr.

Abbiamo già lumeggiato a sufficienza il carattere a sè che hanno il doriforo e l'atleta Westmacott.

L'Herakles e la testa atletica dell'Antiquarium hanno in comune la capigliatura plastica e l'occhio simile a quello del doriforo, ma forse più evoluto, caratteri che li collocano dopo il doriforo e l'atleta Westmacott e prima del diadumeno e delle opere a questo affini. Anche in questo caso sembra di poter dire la testa atletica posteriore all'Herakles per una maggiore plasticità nella capigliatura e per la diversa norma verticale del cranio, che è già simile a quella del diadumeno.

Della successione delle ultime tre opere si è detto a sufficienza.

Perciò integrando i risultati ottenuti dai confronti stilistici con quelli storici, il quadro della produzione artistica di Policleto sarebbe il seguente:

Xenokles (?) e discoforo poco dopo il 460.
Hermes
doriforo: di poco anteriore al 450;
atleta Westmacott = Kyniskos: circa del 450;

Herakles
testa atletica dell'Antiquarium } anteriori al 435;

Artemone il «periphoretos»
«hageter arma sumens» = Tesco? } all'ingrosso del 435;
Amazzone

diadumeno: anteriore al 420;
Hera: 420–417;
Pythokles: posteriore al 420.

L'ARTE

CAPITOLO X.

La tecnica.

Di Policleto conosciamo oramai in ogni dettaglio formale ben sette statue e due teste, distribuite in un lasso di tempo che va all'incirca da poco dopo il 460 al 415 av. Cr., tutto il periodo di vita che Policleto può presumibilmente aver dedicato all'esercizio dell'arte. Abbiamo così gli elementi per considerare questa attività artistica nel suo complesso, nel suo divenire, e coglierne le grandi linee, apprezzando il contributo da essa portato al progresso dell'arte greca e quindi di tutte le arti, che da quella più o meno direttamente ripetono l'origine.

Primo vanto, riconosciuto a Policleto già dagli antichi (1), era quello della somma finitezza tecnica, per la quale era concordemente considerato superiore allo stesso Fidia.

L'estrema finitezza era nelle abitudini tecniche e nell'indirizzo estetico dell'arte greca del V sec. Questa esercitatasi da una parte nelle fanciulle dell'Acropoli, miracolo di grazia ionica, giunse nell'Attica al classico esempio dei frontoni del Partenone, meravigliosamente rifiniti anche nelle parti che nessun occhio umano avrebbe mai dovuto vedere, formatasi altrove nel faticoso tirocinio della fusione in bronzo, giunse nel Peloponneso alle figure di Policleto, che l'antichità esaltava sopra le altre anche per questo particolare. Ma l'amore alla finitezza, oltrechè nello spirito dell'arte dell'epoca doveva essere anche nello spirito dell'arte di Policleto stesso. Era naturale che Policleto, il quale, per l'indole sua speculativa, perseguiva un'ideale di perfezione delle forme e delle proporzioni, non potesse scindere da questo ideale quello della finitezza di ogni dettaglio. Questa, oltrechè nel lavoro di lima e di cesello con cui lo scultore avrà rifinito le sue opere, sarà certo consistita nella sua scienza di fonditore, provata dalla leggerezza e dall'equilibrio dei bronzi usciti dalla sua fucina e dallo splendore della patina. Di questi aspetti delle opere di Policleto è peraltro vano sperare di avere un'immagine, una volta perduti gli originali, sebbene si possiedano repliche in bronzo della testa del doriforo, dell'Heraklês e del diadumeno, le quali si possono presumere e certo sono tanto più vicine all'originale di qualsiasi copia in marmo.

Le stesse riproduzioni a [illegible] del diadumeno, almeno le migliori, anche non essendo opera del maestro nè della sua scuola, le stesse bronzo di Annecy, che pare è dell'età di Augusto, ci mostrano quanto potesse la tecnica antica, e, [illegible] dall'ambiente della scuola policletea, confrontiamo la [illegible] impressione che producono in noi le copie romane dei capolavori di Policleto con la radiosa bellezza di originali, quali l'Idolino (1) e le teste efebiche di Benevento (2) e di Monaco (3). Fra quelle e questi è un abisso.

È dunque vano cercare di immaginare quale doveva essere la perfezione e la freschezza di modellato e di finitura degli originali di Policleto: con la loro perdita è perduta ogni possibilità in proposito.

(1) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 56; Quintil., *Instit. orat.*, XII, 10, 7.

(1) Vedi sopra 4, Cap. V.

(2) Th. Homolle in *Monuments Piot*, IV (1897) p. 169 sgg. [illegible]

(3) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung* n. 457, p. [illegible]

Si può presumere che anche il torso in basalto di doriforo agli Uffizi rappresenti uno sforzo di avvicinarsi, per quanto possibile, all'originale e infatti esso eccelle sopra tutte le altre copie per accuratezza e dettaglio, ma deve essere egualmente ancora molto lontano da quello. Anche il freddo marmo lucente contrasta con l'impressione morbida e calda che doveva rendere il bronzo (1).

La notizia di Plinio (*N. H.* XXXVI, 9) che Policleto per il bronzo preferì la lega eginetica, mentre Mirone preferiva la deliaca e avrebbe gareggiato con lui in proposito, ci conferma l'importanza che il maestro annetteva al lato tecnico delle sue opere.

CAPITOLO XI.

ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ.

L'aver Policleto scritto un volume cui aveva dato il titolo di «Canone» (2) e l'avere gli antichi dato lo stesso nome al doriforo (3), ha aperto la via alle misurazioni di questa statua. I passi di Vitruvio nei quali si accenna alle proporzioni del corpo umano (4), un probabile frammento del volume di Policleto, nel quale si parla della relazione di proporzioni esistente fra dita e mano, mano e braccia, etc. (5), accostato ad un altro di Galeno (6) e l'analogia con l'architettura, dove una parte dell'edificio serve di modulo a tutto il resto, hanno fatto supporre che anche nel sistema di Policleto l'unità di misura fosse rappresentata da un'unica determinata parte del corpo (7). Essendo poi nota, fra le altre opere del maestro, quella in cui si può ritenere che il canone scritto abbia avuto la più completa estrinsecazione, si è pensato che bastava scoprire l'unità di misura del doriforo, per sperare di ricostruire l'intero sistema, almeno nelle sue linee generali. Da questo al pensare che il «Canone» di Policleto fosse esclusivamente o quasi una nuda teoria di proporzioni, il passo era breve e la relativa uniformità delle sue figure ribadì tale convinzione.

Sul presunto passo del «Canone» e su quello di Galeno si fonda il Guillaume, che considera unità base il dattilo naturale, con suoi multipli la larghezza del palmo all'origine delle dita e la lunghezza del piede. Effettivamente alcune delle equazioni stabilite dal Guillaume per il doriforo sono evidenti e sicure (1), ma le altre o non sono esatte (2) o sono prese su punti che non hanno chiara relazione fra di loro o sono così vaghi che sarebbe facile farvi corrispondere anche altre unità di misura (3).

Per tacere di altri tentativi meno importanti (4) occorre ricordare quello del Furtwängler, che identificava altre equazioni aventi per base il piede (5), ma rilevava d'altra parte che il piede non serve a misurare le parti principali della figura e stabiliva infine l'equazione: altezza della testa = distanza delle mammelle, segnalandone l'importanza per la misurazione delle figure policletee.

Quest'ultima unità di misura, il cui uso è ovvio per analogia sia con i canoni tramandatici da Vitruvio e dalla

---

(1) Meno che meno possiamo illuderci di rinnovare in qualche modo quest'impressione mascherando da bronzo il calco in gesso di una copia in marmo: il calco in gesso, che alle volte nel suo candore neutrale aggiunge bellezza alle copie romane, se bronzato diventa goffo e disgustante: il dettaglio scadente che sfuggiva o era sopportabile nel marmo, diventa urtante e insoffribile sotto l'apparenza del bronzo.

(2) Galeno, *de plac. Hipp. et Plat.* 5; Luciano, *de saltat.* 75.

(3) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 55; Cic. *Brut.* 86, 296; Quintil. *Instit. orat.*, V, 12, 21.

(4) Vitruvio, *de architectura*, I, 2, p. 12; III, 1, p. 65.

(5) Diels, *die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlino, 1906, p. 228.

(6) Galeno, *de Temperamentis*, I, 9.

(7) *Dict. de l'Acad. des Beaux Arts*, Parigi, 1867, s. v. «*Canon*».

(1) E. Guillaume, *le doriphore du Musée de Naple* (1881), in *Études d'art*, Parigi, 1888, p. 413 sgg.

3 palmi = piede
4 » = dalla prima falange del medio al gomito
4 » = dal gomito al sommo della spalla.

(2) Guillaume, l. cit.:

2 palmi = altezza della faccia
6 » = gamba
3 » = altezza della testa (nella sola statua di Napoli per deformità casuale della copia).

(3) Così le equazioni: Guillaume, l. cit.:

6 palmi = rotula-ombelico
6 » = ombelico-fori orecchi
2 » = lunghezza mano
2 » = pettorali-ombelico
2 » = ombelico-basso ventre.

(4) E. Gebhart, in Daremberg-Saglio, s. v. «*Canon*» p. 891 sg.; Petersen in *Bull. Com.* XVIII (1890), p. 193; A. Megret, *Étude sur les canons de Polyclète*, Parigi, 1892.

(5) 50 *berl. Winckelmannsprogr.* p. 142 sg.:

3 piedi = cocuzzolo testa-base del pene
3 piedi = base del pene-plinto

e perciò la base del pene risulta essere giusto a metà altezza della figura.

Fotogr. Anti.

Fig. 68. — *Doriforo* (erma in br. di Napoli; dal calco).

Fig. 69. — *Kyniskos* (framm. di testa dal Palatino).

Fotogr. Anti

Fig. 70. — *Herakles* (testa dell'Antiquarium).

Fig. 71. — *Dionisos* (statua di Madrid).

Evoluzione delle forme della capigliatura virile dopo Prassitele.

Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς (1) sia con le abitudini degli artisti moderni, è effettivamente quella che sembra adattarsi meglio di ogni altra alle figure di Policleto e lo vedremo in seguito; ma le sicure applicazioni che trova anche il palmo e quindi il piede non ci permettono di escludere questa unità, che d'altra parte ha in suo favore la testimonianza di uno dei rarissimi frammenti del «Canone» giunti a noi. Le figure di Policleto non sono costruite con una sola unità di misura, ma su due almeno, ciò che non deve stupire: lo stesso Vitruvio (2) per i corpi umani, non pone, una unica unità di misura come per gli edifici. Può darsi che per alcune membra fosse usata un'unità, per altre un'unità diversa ed è anche probabile che l'uso dell'una si intrecciasse con quello dell'altra: se nei passi del «Canone» che ci sono noti si accenna soltanto alla simmetria del dattilo con il resto del corpo, è un caso fortuito. L'argomento *ex silentio* non ha valore quando di un'opera intera rimangono tre frammenti minimi.

Piuttosto dobbiamo domandarci se il «Canone» fosse davvero la semplice codificazione di un sistema di proporzioni, irto di cifre e di tabelle come gli scritti di un antropologo o anche di qualche archeologo moderno, o non fosse piuttosto uno scritto ben più elevato, nel quale lo studio della «Simmetria» poteva avere l'ampia parte che si conviene alla materia e quale comportava il pensiero greco informato al concetto della *μηδὲν ἄγαν* (3) frutto naturale della corrente speculativa Pitagorica (4), senza peraltro degenerare nelle esagerazioni puramente concettuali dei numeri; un'opera, insomma, non tanto scientifico-matematica, quanto filosofica e più propriamente estetica. Forse non del tutto ingiustamente è stato affermato che il Canone di Policleto è stato il primo sistema estetico (5).

Nel V sec. gli stessi filosofi non avevano ancora chiarito i concetti di «arte» e di «bello», erano cioè ancora tanto lontani dal formulare i principii fondamentali dell'estetica, che allora un artista non può aver scritto che un'opera puramente empirica. È probabile tuttavia che in essa, accanto all'immancabile concetto dell'imitazione della natura, comune a quasi tutte le teorie dell'arte dell'antichità e accanto a una teoria delle proporzioni del corpo umano e cioè della «simmetria», avessero qualche sviluppo i concetti dell'«armonia» o del giusto collegamento delle parti del corpo umano e dell'«euritmia» e della loro bella disposizione. Questi infatti, come vedremo nei capitoli seguenti, erano i principî che Policleto aveva dedotto dalla tradizione artistica della scuola argiva, formulandoli in problemi precisi, che si era sforzato di risolvere via via con forme sempre più definite. Intesa in questo senso e con queste limitazioni possiamo riconoscere effettivamente nel «Canone» il primo sistema di estetica.

I tre consueti frammenti non ostano a questa concezione (1). Sono così esigui, così staccati, isolati come in un vuoto desolante, che possono significare quanto più pare o piace. In essi è vero si insiste sul concetto della simmetria, che tuttavia è concetto altamente filosofico, ma d'altra parte è affermata la sovranità indiscussa dell'atto creativo, del momento in cui l'artista mette le mani nella creta, su qualsiasi regola, su qualsiasi sistema preparato. Nè possono indurre in errore i noti, ormai consueti esempi di Leonardo, di Michelangelo, del Cousin, del Dürer: in questi la ricerca del canone non è un fenomeno artistico spontaneo, ma una manifestazione umanistica, che rientra nella forma di pensiero del tempo e che partendo da premesse antiche più o meno fondate giunge a creazioni, [illegible], ma collegate con l'antichità dalla buona intenzione degli artisti e non più (2). I canoni di questi artisti del rinascimento sono probabilmente più lontani dal rispecchiare il Canone

(1) S. G. Schäfer, *das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Treviri, 1855, p. 82.

(2) Vitruvio, *de architectura*, III, 1, p. 65; vedi in proposito Kalkmann, *Proport. des Ges.*, p. 9 sgg.

(3) La derivazione del sistema policleteo da questo concetto è svolta specialmente dal Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 207 sgg.

(4) Diels, in *arch. Anzeiger* IV (1889), p. 10.

(5) È questo il concetto del Brising, *Antik Konstteori*, Stoccolma, 1913, p. 170, il quale peraltro dà egualmente troppa parte al lato matematico della teoria policletea.

(1) Plut. de profect. virt. 17, p. 86 A; Plut. quaest. conviv. II, 3, 2, p. 636 C: «*χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γίνηται*» = H. Diels, *die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlino [illegible], p. [illegible]. — Philo, mechan. IV, 1, p. [illegible]: «*τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεσθαι*» = Diels, [illegible] — Galen. *de plac. Hipp. et Plat.* V, p. [illegible] (Müll.): ... *τὸ ... κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει* [Chrysippus], *δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου Κανόνι γέγραπται* = Diels, op. cit., p. [illegible].

(2) Per la derivazione di Leonardo vedi Kalkmann, *Propor. des Ges.*, p. 11 sg.

di Policleto, di quanto avviene per le « basiliche » di Padova e di Vicenza in confronto di quelle di Vitruvio, dei drammi musicali di Peri, Caccini e Monteverdi di contro alle tragedie di Eschilo e di Sofocle, dei grotteschi di Raffaello di contro al sistema decorativo romano. Ciò che conta è la pratica degli artisti: tradizione che vale più di alcuni brandelli scritti, interpretabili a piacimento. L'artista pensa e opera per intuizioni, non per raziocini: durante il lavoro creativo lo soccorrono anche le misurazioni, ma in linea puramente tecnica e si tratta sempre di poche misure, tanto per fissare all'ingrosso le masse principali della figura, per agevolare lo sbozzamento dell'opera (1). Non occorre citare esempi moderni, ma conviene ricordare il passo di Diodoro Siculo, I, 98, 7: « ..... *Παρ' ἐκείνοις* (gli Egiziani) *γὰρ οὐκ ἀπὸ τῆς ὄρασιν φαντασίας τὴν συμμετρίαν τῶν ἀγαλμάτων κρίνεσθαι, καθάπερ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν .....* » e se così si operava ai tempi di Diodoro, periodo di accademismo nell'arte, tanto più si doveva operare così nel periodo del massimo splendore, quando anche il retaggio tecnico dell'arcaismo era superato: infatti l'uso pedante di regole matematiche nelle costruzioni artistiche sono ammissibili o nell'arcaismo, per evidente influsso dell'Egitto (2) o quando l'arte esaurendosi si fa erudita.

Generale è il rammarico per la perdita del Canone, inquantochè esso dovrebbe essere l'illustrazione dell'attività artistica del maestro. Certo si è perduto un documento umano di primissimo ordine, ma non credo che il giudizio sull'arte in genere e sulle opere in particolare di Policleto ne soffra. Questo dipende esclusivamente dalle opere non dalle speculazioni che su di esse può aver fatto l'artista. Come per comprendere la Sistina o la Cappella Medicea, la Gioconda o la Cena noi possiamo trascurare completamente le elucubrazion metafisico-matematiche di Michelangelo e di Leonardo, così per il doriforo e il diadumeno possiamo benissimo fare a meno del « Canone ». Il nostro giudizio è incerto e in parte ipotetico non per la mancanza di questo, ma per la mancanza degli originali.

***

Ad ogni modo, poichè ogni artista, più che della natura è allievo del suo maestro ed è schiavo del suo tempo, la tradizione sicionio-argiva, che per il tramite dedalico risaliva all'Egitto, e la mentalità pitagorica allora in voga, non possono non aver influito su Policleto e se ogni artista ubbidisce largamente ad un canone, a maggior ragione doveva farlo Policleto delle cui tendenze speculative non possiamo dubitare. È logico pertanto supporre che effettivamente il sistema delle proporzioni sia stato particolarmente curato nelle sue opere e quindi che vi abbia subito una evoluzione. Se così è anche tale criterio, che può sembrare, ed è, esteticamente parlando, una pedanteria, può esserci prezioso dal punto di vista storico e perciò non dobbiamo trascurarlo.

Come si è accennato, l'unità di misura che trova maggiori applicazioni e che si adatta alle masse principali delle figure policletee è l'altezza della testa, misurata dalla fossetta del mento al vortice dei capelli, unità che corrisponde, escluso solo l'atleta Westmacott, alla distanza dei capezzoli (1).

Il discoforo offre queste equazioni, dedotte dalle due statue vaticane n. 251 e n. 392:

a) Altezza testa = 1.
b) Altezza testa = distanza mammillare;
c) » » = » ombelico – capezzolo lato gamba piegata;
d) » » = » punta del pene–fossette dell'intersezione aponeurotica mediana dell'addome;
e) » » = » punta del pene–sommo dell'arcata crurale sui fianchi;
f) » » = » sommo dell'arcata crurale sul fianco destro–ascella;

(1) Concetto analogo in Perrot. *Histoire de l'art*. I. 1882, p. 769.

(2) Così testimonia Diodoro, l. cit. Il Diels, *antike Technik*. Lipsia, 1914. nota a p. 14, nega valore a tale testimonianza attribuendola alla mania pan–egiziana di Ecateo, ma il carattere, così professionale come stilistico, dell'arte egizia è in favore della versione di Diodoro.

(1) Le misure sono prese sugli originali o su calchi puntando il compasso sui punti indicati, così come procedono gli artisti e come quindi può aver proceduto lo stesso Policleto. Come è completamente fuori della realtà pratica il misurare le statue antiche con unità di misura fisse, sia moderne (Kalkmann, *Prop. des Ges.*, 53 berl. Winckelmpr. 1893), sia antiche (Winter, in *Jahrbuch* II (1887), p. 223 sgg.; *Bonner studien*, p. 148 sgg.)

g) 2 volte alt. testa = plinto–fossetta fra la rotula e il muscolo vasto interno della gamba portante;

h) » » » = fossetta predetta–sommo dell'arcata crurale;

i) » » » = fossetta all'incontro delle clavicole–base del pene;

l) 3 volte alt. testa = plinto–orlo inferiore del grande gluteo destro.

Non sono da escludere altre equazioni, come:

spessore laterale gluteo gamba portante = 1,

braccio (dal sommo della spalla all'estremità delle dita) = 3,

ma si tratta di misure su punti non ben definiti o solo approssimative causa i restauri delle statue.

Il piede supera alquanto l'unità. Le spalle sono notevolmente inferiori a 2.

Il doriforo, misurato nella statua di Napoli [1] e nel torso 58638 del Museo delle Terme, dà le equazioni *b*, *c*, *e*, *g*, *h* sopra elencate e inoltre:

m). 1 = base del pene–fossette dell'intersezione aponeurotica mediana dell'addome;

n). 1 = dalla grande tuberosità dell'omero all'articolazione interna del gomito;

o). 1 = da questa articolazione all'apofisi stiloide del radio;

p) 2 = dalla fossetta presso l'incontro delle clavicole, all'orlo superiore del pube;

q) 2 = larghezza delle spalle.

Il piede è anche questa volta maggiore di 1. Da notare in confronto con il discoforo le proporzioni delle spalle, che sono più ampie e la diversa modellatura del gran retto dell'addome, la quale importa un innalzamento dell'intersezione aponeurotica mediana, rispetto alla curva crurale. Mentre nel doriforo, facendo centro con il compasso alla punta del pene, si toccano con la stessa apertura le due estremità della curva e le tre fossette dell'intersezione, nel discoforo per toccare gli stessi punti occorre puntare il compasso prima sulla punta del pene e quindi sull'orlo del pube. In complesso modificazioni vere e proprie di proporzioni nelle spalle, semplici accostamenti anatomici per l'addome.

L'Herakles, misurato nel torso delle Terme, coincide nelle parti conservate con il doriforo, con il quale ha comuni le equazioni *c*, *e*, *i*, *m*, *n*, *p*, *q*. Le statuette Barracco e dei Candelabri sembrano dare anche l'equazione *h* e nella seconda, unica che conservi il piede della gamba portante, questo è maggiore di 1, ma si tratta di repliche molto ridotte e perciò, sebbene anche le altre misure sembrino coincidere, è imprudente fondare su di esse delle asserzioni. L'Herakles ha dunque le stesse identiche proporzioni del doriforo.

Il diadumeno ha le equazioni *b*, *c*, *e*, *h*, *i*, *m*. L'equazione *q*, resa impossibile dal diverso movimento delle braccia, è sostituita da:

r) 1 = distanza fra i margini interni dei deltoidi;

s) 2 = distanza fra i margini esterni dei deltoidi;

t) 1 = ascella–gomito del braccio sinistro.

Il torso ha dunque le stesse proporzioni del doriforo leggermente accresciute in altezza, perchè le due unità anzichè dalla fossetta del collo all'orlo del pube sono misurate da quella alla base del pene come nel doriforo. Notevoli differenze si hanno invece nelle gambe perchè dal plinto a sopra la rotula si ha meno di due unità. Inoltre:

u) 1 = piede posato.

Il raccorciamento delle gambe connesso a quello del torace spiega l'impressione di maggiore snellezza che il diadumeno fa anche alla semplice osservazione.

L'apparire del panneggio rende difficile il misurare l'amazzone, tuttavia anche in questa l'equazione:

altezza testa = distanza mammillare

è sicura. Inoltre, come nel diadumeno, piede = 1 e da sopra la rotula al plinto si ha meno di due unità [1].

---

così è assolutamente illogico e lontano da ogni possibilità pratica il prendere le misure su una ipotetica verticale, riferendole cioè alla figura proiettata in piano (Kalkmann, op. cit.). Anche l'uso di strumenti di precisione, che non sieno il semplice compasso da scultore, è una forma di precisione pseudo-scientifica, senza valore pratico. L'antropometria applicata alla statuaria non ha scopo perchè nessun artista ha mai fatto dell'antropometria, ma si è accontentato di prendere qualche punto col compasso. Non ha scopo se con essa si tende a rilevare l'incerto sistema di proporzioni che forma lo stile di un artista, perchè se si ammette che questi abbia lavorato esclusivamente a quello d'occhio, sarà sempre esclusivamente l'occhio lo strumento migliore per riconoscerne e giudicarne le opere.

[1] Meno che per la testa, la quale nella statua napoletana è trascurata e più grossa che in tutte le altre copie. Queste concordano invece nel dare: altezza testa = distanza mammillare.

[1] Ho preso le misure sull'esemplare della Sala Rotonda [illegible]

L'amazzone dunque per queste due misure caratteristiche si accosta al diadumeno e si distingue da tutte le altre statue di Policleto.

Questi risultati hanno la loro importanza: le misurazioni fatte ci permettono di constatare che dal discoforo al diadumeno, attraverso il doriforo e l'Herakles, il canone policleteo segue una linea evolutiva regolare e precisamente accentua via via le proporzioni quadrate. Per esse risulta comprovato che il discoforo precede tutti gli altri, che l'Herakles è anteriore al diadumeno, che l'amazzone è posteriore tanto al doriforo quanto all'Herakles e forma gruppo con il diadumeno.

Le opere giovanili sarebbero così contraddistinte dall'ampiezza delle spalle inferiore a due unità, quelle del fiore dell'attività dell'artista dalle spalle = 2 e dal piede posato maggiore di 1, quelle dell'ultimo periodo dal piede posato = 1 e dalla lunghezza dello stinco inferiore a 2.

Non posso presentare misurazioni esatte dei due torsi dell'Hermes: non di quello Boboli perchè l'aggiunta della clamide impedisce una misurazione completa, non di quello di Gortina, che conosco solo attraverso le fotografie e che, mancando di parte del seno sin., impedisce di prendere la misura base. Tuttavia le misurazioni possibili sulla statua Boboli e quelle approssimative prese sulla fotografia del torso di Gortina, accertano che nell'Hermes l'ampiezza delle spalle è inferiore a 2 unità come nel discoforo, conferma definitiva che si tratta di una delle primissime opere di Policleto, come avevamo supposto in base ad altri indizi (Cap. IX).

In relazione a queste due statue è interessante sottoporre a misurazione analoga l'Apollo dell'Omphalos. In esso troviamo ripetute le equazioni *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *h*, *i* e le spalle inferiori a 2, cioè proprio le proporzioni del discoforo che da esso deriva (col. 561 sgg.). Inoltre il braccio conservato è = 1 dalla grande tuberosità all'articolazione del gomito, come nel doriforo e nell'Herakles. Più avanti avremo occasione di rilevare altri indizi della diretta dipendenza di Policleto dal maestro dell'Apollo dell'Omphalos, apparsa già nello studio dell'Herakles e del discoforo.

Speciale è il caso dell'atleta Westmacott: si trattava di raffigurare il fanciullo impubere, per il quale non erano possibili le proporzioni quadrate del doriforo e del diadumeno. Policleto ottenne lo scopo modificando le sole proporzioni orizzontali del torace (spalle–petto–addome–fianchi) e lasciando inalterate quelle verticali di tutto il corpo: unità di misura è sempre l'altezza della testa.

Come nelle altre opere di Policleto del primo e del secondo gruppo testè ricordati, abbiamo:

Statua Westmacott e Barracco:

fossetta clavicolare–base del pene = 2

punta del pene-fossette della intersezione aponeurotica mediana = 1.

Statua Westmacott:

braccio destro: grande tuberosità-articolazione del gomito = 1.

articolaz. del gomito-apofisi stiloide del radio = 1;

Statua Barracco:

braccio sin.: ascella-gomito = 1;
» gomito-apofisi stiloide = 1;
gamba destra: sommo linea crurale-rotula = 2;
» rotula-plinto = 2.

La distanza mammillare è invece notevolmente inferiore all'altezza della testa, e, per quanto trovi riscontro in qualche parte del corpo, appare chiaramente che non è l'unità base (1). Infine la misura base del torso è forse data dal diametro alla base della cassa toracica, dove finiscono le costole, che è 1. Ciò conferma che l'unità di misura principale, almeno per le grandi masse è l'altezza della testa; mostra come bastasse modificare lievemente e solo in alcune parti il sistema per giungere a risultati completamente diversi; comprova infine che l'atleta Westmacott è veramente opera di Policleto e precisamente dell'età giovanile o della prima maturità, come si è potuto stabilire anche per altra via (Cap. IX).

---

(1) Che questa sia proprio l'altezza della testa è confermato dalle misure del dorso dove troviamo (Statua Barracco):

2 teste = dal coccige alla base del collo;
1 testa = dall'ano al sommo dell'arcata crurale;
1 » = dall'orlo inferiore dei glutei all'attacco del medio gluteo;
1 » = da faccia a faccia laterale dei grandi glutei;
1 » = dall'incontro delle scapole al margine esterno del deltoide;
1 » = dal margine interno del deltoide all'articolazione del gomito;
1 » = dall'ascella al cubito (braccio destro).

Fig. 71 — Kyniskos (testa del Laterano). Fotogr. Andr.

Fig. 73. — *Doriforo* (erma in br. di Napoli; dal calco). Fotogr. And.

Fig. 72. — *Discoforo* (testa c. n. degli Uffizi). Fotogr. Gab. Uffizi.

Fig. [illegible] — [illegible] (testa Barracco n. 127). Fotogr. And.

Fig. [illegible] — [illegible]. Fotogr. And.

Fig. [illegible] — [illegible] (testa in br. di Napoli). Fotogr. Gab. Mus. Nap.

[illegible]

CAPITOLO XII.

'ΑΡΜΟΝΙΑ.

Altro vanto riconosciuto dell'arte di Policleto era la nuova ponderazione, l'« *uno crure insistere* » proprio di tutte le sue opere. Il peso del corpo, anzichè gravitare più o meno egualmente su ambedue le gambe, è sopportato da una sola, mentre l'altra, piegata e portata indietro, tocca il suolo con alcune dita soltanto (1). È stato rilevato che questa ponderazione se non è del tutto irreale è per lo meno eccezionale per una figura ferma. Da ciò dobbiamo dedurre che Policleto nell'adottarla non fu guidato dall'intento naturalistico di dare alle sue figure un'attitudine meglio rispondente alla posizione di riposo e in realtà l'analisi degli effetti prodotti dalla nuova ponderazione mostra che suo scopo principale era di suscitare, specialmente nel torso, un forte giuoco di contrazioni e di stiramenti di muscoli, il quale mettesse in evidenza la relazione, il collegamento, l'*ἁρμονία* delle varie membra, sciogliendo completamente le figure da ogni rigidezza arcaica.

Superato il problema della giusta proporzione delle membra, primo dei problemi estetici affrontati dall'arte dopo conquistati i mezzi tecnici, si presentava naturalmente quello della giusta relazione delle membra, intorno al quale si affaticarono infatti le due generazioni di artisti, che stanno fra l'Apollo di Piombino e l'Apollo dell'Omphalos.

Perchè la giusta relazione delle membra, l'armonia della figura, acquistasse tutta l'evidenza necessaria assurgendo ad elemento estetico di prim'ordine, era necessario, in certo qual modo, forzare il motivo. A ciò non bastando la ponderazione prepolicletea, che, pur preponderando su una delle gambe, distribuisce parte del peso del torso anche sull'altra, Policleto fece ricorso alla nuova ponderazione, nella quale il peso del torso è sostenuto quasi esclusivamente da una sola gamba. Il problema di equilibrio non era dunque fine a se stesso (gli artisti che metteranno in primo piano siffatti problemi vanno ricercati in tutt'altro ambiente), non era dettato da preoccupazioni naturalistiche, ma era un semplice mezzo per mettere in maggiore rilievo l'*ἁρμονία* della figura.

La nuova ponderazione era la principale caratteristica che gli riconoscevano gli antichi, essa è stata uno dei criterii più sicuri per identificarne le opere, e gli archeologi convengono che è la novità più ricca di conseguenze introdotta da Policleto nell'arte. Data la sua funzione, il doriforo prende posto al vertice della serie di Apollini che dalle origini fino al V sec. segnano il lento cammino dell'arte greca nella rappresentazione della figura stante.

Ma Policleto deve essere considerato il continuatore dell'opera dei maestri arcaici in senso più preciso. La successione delle sue opere, quale ora ci è nota, mostra come egli abbia assolto questo compito in due fasi ben distinte: una prima con la ponderazione tradizionale, una seconda con la nuova ponderazione, l'« *uno crure insistere* » (1).

Della prima fase, la giovanile, ci è conservata una sola opera, il diskoforo, il quale tuttavia ci deve rappresentare una notevole parte della produzione artistica di Policleto perchè possiamo riferire con sicurezza o per lo meno con grande probabilità alla sua giovinezza anche un'altra opera con le stesse caratteristiche, la statua di Xenokles, attestata da una base di Olimpia (coll. 663 sgg. e 731). Data questa particolare importanza del diskoforo conviene lumeggiarne meglio la posizione rispetto alla nota serie degli Apollini per far risultar chiaro il giusto valore di questa prima fase dell'arte di Policleto.

* * *

È convenuto che la serie di figure virili, dai kuroi dedalici al doriforo, nelle quali si sogliono riconoscere le tappe successive raggiunte dall'arte greca

(1) La teoria dello Hauser, *Jahreshefte*, XII (1909), p. 111 sgg. che « *uno crure insistere* » debba essere inteso alla lettera e si debba vederne un esempio sia pure senza nessuna relazione stilistica (Hauser, *ibid.* p. 116 e *Bull. Corr. Hell.* XXXVI (1912) p. 379 sg.) nel pancraziaste di Autun: *ibid.*, fig. 62, p. 117 e nota 15 a p. 115, va annoverata fra gli errori strani in cui alle volte possono cadere anche scienziati di primo ordine. Contro di essa vedere fra gli altri: Lechat, *Rev. des études anc.* 1910, p. 144; Deonna, *l'Archéologie* etc. I (1912), p. 384; J. Six, in *Bull. Corr. Hell.* XXXVII (1913) p. 374, nota *b*.

(1) [illegible] (coll. 667 e 788 sg.) [illegible] problema dell'*ἁρμονία*.

nel rendere la figura stante, rappresenta una serie più morfologica che cronologica, composta con opere di scuole disparate (1). La loro genericità, per cui le figure di mortali e di numi spesso si confondono, e la perdita quasi costante degli attributi, oppongono enormi difficoltà alla loro identificazione con opere di maestri determinati. Per giungere a qualche risultato converrà identificare le opere stilisticamente affini ai più importanti di questi monumenti e da esse sperare la luce sul centro artistico che li ha prodotti e su una più sicura cronologia. È questo tuttora uno dei problemi fondamentali per la storia dell'arte greca nella prima metà del V sec. av. Cr.

La serie dei cosidetti Apollini mostra del resto molto chiaramente la propria eterogeneità con il contrasto che spesso si nota in essi e fra di essi, fra rigidità del corpo e aspetto evoluto della testa o viceversa, contrasto che impedisce assolutamente di riconoscervi una serie evolutiva di regolarità anche limitata. Ma appunto questi contrasti possono, a mio parere, fornire un criterio che permetta una prima divisione, grossolana ma sicura, in due gruppi. Da poco prima del 480 (2) a poco dopo il 460 av. Cr. (3) gli scultori di figure stanti, oltre la ricerca di un migliore canone di proporzioni e di un migliore trattamento anatomico delle singole parti del corpo, si pongono sempre un terzo problema non meno importante di quelli: il raccordare la struttura del torso alla diversa funzione delle gambe, la portante e la piegata. È un processo di vivificazione, quasi di sgelamento del torso, che si inizia con il torso Amelung (4) e si compie con il doriforo.

A questo problema del chiasmo fra spalle e fianchi vengono date due soluzioni opposte: o le spalle seguono il movimento dei fianchi e al fianco più alto, quello della gamba portante, corrisponde la spalla più alta, oppure l'inclinazione delle spalle è inversa di quella dei fianchi e la spalla più alta corrisponde al fianco abbassato, cioè a quello della gamba piegata. Non occorre rilevare che la soluzione secondo natura è quest'ultima soltanto, ma appunto la circostanza che l una, pur essendo erronea, si trova in statue per altri rispetti eccellentissime, dimostra che non si tratta di caso fortuito, ma di una tradizione scolastica fortemente radicata.

Limitandoci ai monumenti più significativi, troviamo la prima nell'efebo dell'acropoli (1), nell'atleta Albani (2), nell'Apollo di Cassel (3), nell'Apollo del Tevere (4) e nel cosidetto Adone del Gabinetto delle Maschere (5). La seconda si riscontra invece in un numero maggiore di opere, raggruppabili rispettivamente intorno all'Apollo dell'Omphalos, alla figura di Stephanos e all'Apollo di Pompei.

Caratteristica del primo gruppo è che, con l'erronea interpretazione della natura nel chiasmo fra spalle e fianchi, che dà a tutte le figure un aspetto rigido e talvolta anche disarmonico, contrasta una profonda caratterizzazione delle teste. Tutti gli indizi offerti dalle singole statue dicono che, *largamente*, deve essere riferito ad Atene cui ben si adatta un siffatto indirizzo espressionistico: l'efebo proviene dall'Acropoli, dell'atleta Albani sono stati messi in rilievo i caratteri mironiani e cresilei (6), gli Apollini di Cassel e del Tevere hanno trovato sempre i migliori riscontri nell'ambiente attico (7). È interessante notare come questa erronea tradizione scolastica influisca nell'ambiente attico anche in seguito, quando gli esempi e i contatti con l'indirizzo artistico opposto avrebbero dovuto correggerla. Le figure stanti

(1) Lechat, *Phidias*, p. 30.

(2) Questa data è fornita dall'efebo dell'Acropoli: *Dickins, Akropol-Catalogue*, p. 264, sgg., n. 698 e dal torso Amelung: *Neue Jahrbücher*, 1915, 1, vol. XXXV, 2, p. 83 sgg. e tav.

(3) Data fornita dalla base di Xenokles: Olympia, V, *Inschriften*, n. 164, p. 283 sgg. e quindi dal discoforo. Vedi in proposito col. 731.

(4) Vedi nota 2.

(1) Vedi nota 2, col. 711.

(2) Helbig, *Führer*, II³, n. 1823, p. 297 sg.; *Einzelaufn.*, 1090-1092.

(3) M. Bieber, in Br. Br. tavv. 676-677 e testo relativo (1915), ivi tutta la letteratura anteriore. Bulle, *d. sch. M.* fig. 47 alla col. 298; Winter, *K. in B.*, 324, 3.

(4) Paribeni, *Guida Museo Naz.*, Roma, 1920, n. 445, p. 143; Helbig, *Führer*, II³, n. 1336, p. 122 sgg.; Br. Br. tav. 462; Winter, *K. in B.*, 234, 4; Ducati, *Arte classica*, p. 314 e fig. 304.

(5) Amelung, *vaticanisches Museum*, II, 1908, n. 443, p. 719 sgg. e tav. 76; Helbig, *Führer*, I³, n. 254, p. 164 sgg.; Br. Br. tav. 434; Bulle, *d. sch. M.*, col. 109 e tav. 56.

(6) Poco importa che lo stile cresileo fissato dal Furtwängler sia Cresila o no, si tratta ad ogni modo di stile attico.

(7) Il Klein, *Geschichte*, I, 1904, p. 403 sg. attribuì l'Apollo di Cassel a Pitagora di Reggio, ma tale attribuzione fondata sul confronto con il Perseo dell'Antiquarium e sull'identificazione di questo con il Perseo di Pitagora, merita di essere meglio provata. Nelle opere attribuite dal Klein a Pitagora mancherebbe proprio quel « ritmo » che era caratteristico del maestro e che pare consistesse appunto nel chiasmo sviluppato delle membra. Anche la Bieber, in Br. Br. testo alle tavv. 676-677 (1913) nega tale attribuzione o insiste nel carattere attico della statua.

attiche riferibili ai decenni immediatamente successivi alla metà del V sec., anche se non hanno più il movimento errato delle spalle, mostrano una marcata tendenza a mantenere la linea delle spalle orizzontale e non accentuano mai il chiasmo fra queste e i fianchi. L'Apollo di Ince, Blundell Hall, probabile opera di Peonio, certo giusto delle spalle più in tempi relativamente avanzati venne appena accennato. Nell'Hermes Ludovisi scompare anzi il contrasto fortissimo fra i fianchi energicamente delineati e la linea delle spalle quasi rettilinea.

Nel secondo gruppo il lato espressivo, che ha tanto rilievo negli Apollini della probabile corrente attica, è

Fotogr. Ant.

Fig. 78. — *Doriforo* (testa in br. di Napoli: dal calco).

Fotogr. Ant.

Fig. 79. — [illegible]

Fotogr. Ant.

Fig. 80. — *Diadumeno* (statua di Madrid, dal calco).

Evoluzione delle forme dell'occhio nelle opere di Policleto.

vicinissimo alla Nike di Olimpia e quindi databile all'incirca col 425 av. Cr. (1), l'Hermes di Cirene, del quale abbiamo messo in rilievo il carattere attico (col. 560 sg.); l'Hermes Ludovisi, che pure viene considerato opera attica (2), mostrano come il movimento curato meno, spesso trascurato del tutto (1). L'artista porta invece tutta la sua attenzione sullo studio accurato della natura e così, in questa essenza molto viva, coglie e rende il giusto chiasmo della figura umana. Troviamo questo più nell'Eros Soranzo, il quale pure deve

(1) B. Sauer, in *Jahrbuch*, XXI (1906), p. 163 sgg. e *Arch. Anz.* 1906, col. 328 sg.; Winter, *K. in B.*, 267, 1.

(2) Paribeni, *Guida Mus. Nazionale*, Roma, 1920, n. 47, p. 64; Helbig, *Führer*, II³, n. 1299, p. 94 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, tav. 44 e col. 92 sgg.; Br. Br. tav. 413; Winter, *K. in B.* 250, 1. Per il riferimento alla scuola attica vedi: B. Graf, *Aus der Anomia*, p. 67; Amelung, in *Einzelaufn.* III, n. 1127.

(1) Per l'Apollo [illegible] XXVI (19..), p. 2.. [illegible]

rimontare al 480 av. Cr. se non anche più in là (1). Per tale gruppo abbiamo accennato a tre diverse famiglie e infatti le opere che lo costituiscono mostrano di appartenere per lo meno a tre diversi indirizzi stilistici nettamente individuabili.

Il primo, la cui figura più significativa è l'Apollo dell'Omphalos (2), ha i suoi precedenti nell'Eros Soranzo e nell'atleta Somzée (3), i derivati nel piccolo Dioniso in bronzo del Louvre (4), nel Re di Monaco (5), nel bronzetto di Liguriò (6). Sono sue caratteristiche: forme piuttosto asciutte, con forte risalto delle musculature. Molteplici indizi autorizzano a credere che la sua origine si debba ricercare nel Peloponneso. Infatti l'Eros Soranzo pare riproduca un celebre simulacro di Sparta (7), l'Apollo dell'Omphalos e le opere ad esso collegate, come l'Hestia Giustiniani, trovano esatti e sicuri riscontri nelle sculture di Olimpia, il bronzetto di Liguriò è peloponnesiaco, il Dioniso del Louvre sembra provenire da Olimpia e il Re di Monaco è molto probabile che si colleghi con la scuola argiva.

La figura di Stephanos (8) rappresenta un indirizzo per più lati molto vicino a quello dell'Apollo dell'Omphalos, ma distinto da una delicatezza di forme, che è quasi superficialità e che non può essere spiegata con un maggiore arcaismo, ma che ha piuttosto qualche aspetto di accademismo. Tale indirizzo non è limitato a un breve periodo di tempo: un torsetto del Museo Laterano (1), completamente nello stile della figura di Stephanos, ma nel quale la linea delle spalle è ancora completamente orizzontale e che perciò, rispetto a quella, rappresenta ciò che nel gruppo attico è il torsetto Amelung rispetto all'efebo dell'Acropoli, e il frammento originale di una statua di giovinetto vincitore trovata ad Olimpia (2), sono certo anteriori alla figura di Stephanos e per lo meno il primo risale alquanto verso il principio del V sec. L'*immolans arietem* dell'Antiquarium del Celio (3) se per esso si può pensare alla celebre opera di Naucide (4) e l'Herakles in cui si è tentato di riconoscere l'*alexikakos* di un Hageladas juniore (5) sono posteriori e accennano al continuarsi dello stesso indirizzo nella seconda metà del V sec. D'altra parte queste due ultime opere, il torsetto originale di Olimpia, che è in marmo di Vrestena, e i numerosi frammenti di altre statuette affini trovate pure ad Olimpia (6), confermano la vecchia opinione contro la più recente ipotesi che parla di Pitagora di Reggio (7), che la figura di Stephanos e quindi la famiglia delle opere ad esso affini, debba essere rivendicata ad una scuola peloponnesiaca (8). Quale la posizione rispetto all'Apollo dell'Omphalos? è difficile e sarebbe imprudente volerlo precisare: con

---

(1) A. Flasch, in *Arch. Zeit.*, 1878, p. 119 sgg., 170 sgg. e tav. 16; Dressel-Milchhöfer, in *Athen Mitt.*, II, (1877), p. 325, n. 38; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 685; Joubin, *la sculpt. gr. avant Phidias*, p. 81 sgg.; Winter, *K. in B.*, 237, 7.

(2) vedi nota 2, col. 561.

(3) *Collection Somzée*, tavv. 3-5; Joubin, *la sculpt. gr. avant Phidias*, p. 82 sg.

(4) A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*, I, Parigi, 1913, tav. 17, n. 154 e p. 29 sg.; *Mon. Piot*, I, tavv. XV-XVI; Studniczka, in *Abhandl. d. kgl. sächsl. Gesellsch. d. W.* XXV (1907), p. 80 e tav. VII *a*; Bulle, *d. sch. M.*, col. 93 sgg. e tav. 45; B. Schröder, in *Jahrbuch*, XXIX (1914), p. 149 e fig. 21. Per la sua cronologia vedi col. 724.

(5) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung*, n. 295, p. 319 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 95 e tav. 46; Br. Br. tav. 122; Winter, *K. in B.*, 258, 11. Per la sua cronologia vedi col. 719 e nota 5, col. 723.

(6) A. Furtwängler, 50 *berl. Winckelmannspr.*, 1890, pp. 125-152. L'importanza di questo piccolo bronzo, certo eccellente, fu forse un po' esagerata. Specialmente cauti bisogna essere nel fissarne la cronologia. Se da una parte il confronto della testa con quella in bronzo dell'Acropoli: Stais, *Marbres et bronzes*, p. 278, n. 6590, induce ad assegnargli una data piuttosto alta, d'altra parte le proporzioni molto quadrate, quali appaiono solo nella seconda fase dell'attività di Policleto, fanno ritenere che siamo già dopo il 450. Si tratta di piccola arte, di arte più o meno industriale, come nel caso del piccolo Dioniso della Bibl. Naz. (vedi col. 724) e quindi è inevitabile una notevole latitudine cronologica.

(7) Dressel-Milchhöfer, in *athen. Mitt.* II (1877), p. 325, n. 38; A. Flasch, in *arch. Zeitung*, 1878, p. 126 sgg.

(8) Helbig, *Führer*, II³, n. 1846, p. 408 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 88 e tav. 41; Br. Br. tav. 301; Winter, *K. in B.*, 233, 7. Vedere recentemente *Einzelaufn.* n. 2117-28 a proposito della replica della testa al Laterano.

(1) Benndorf-Schöne, n. 46, p. 29; Helbig, *Führer*, II³, p. 5 *Einzelaufn.* n. 2106-07.

(2) G. Treu, in *Olympia*, III. *Bildwerke*, p. 216 e tav. LXI, 2.

(3) Helbig, *Führer*, I³, n. 1022, p. 582. La statua è ritenuta una variante romana dell'efebo di Stefano, la quale rappresenti Hermes in atto di sacrificare un ariete. A me pare più giusto pensare a Phrixos che sacrifica l'ariete a Zeus.

(4) Plinio, *N. H.* XXXIV, 80; Pausania I, 24, 2. A tale identificazione osta il fatto che la base dell'Acropoli con il nome di Naucide: Löwy, *Bildhauerinschr.* n. 87, p. 68 e che si suole collegare appunto con il Phrixos ha caratteri paleografici del IV sec., epoca evidentemente troppo recente per la statua dell'Antiquarium.

(5) A. Frickenhaus, in *Jahrbuch*, XXIX (1911), p. 31 sgg.

(6) G. Treu, op. cit., nota 4, p. 216; p. 217 e tav. LVI, 3.

(7) Klein, *Geschichte*, I, 1904, p. 386.

(8) Conze, *Beitr. zur Gesch. des griech. Plastik*, p. 27 sgg.; Studniczka, in *röm. Mitt.*, II (1887), p. 97 sgg.; *Ἐφημ. Ἀρχ.*, 1887, p. 151; Furtwängler, in 50 *berl. Winckelpr.*, p. 125 sgg.; G. Treu in *Olympia*, III, p. 217.

ogni probabilità deve trattarsi di uno sviluppo parallelo, che, se fossero dimostrabili le attribuzioni del Frixos e dell'Herakles, sarebbe molto vicino a quello di Policleto.

La storia della scultura greca ha sempre sofferto di pan-atticismo mentre, pur lasciando ad Atene l'altissimo merito di suscitatrice dell'arte e quello anche più importante di luogo d'incontro degli artisti, così che essa insieme ad Olimpia e a Delfi si può dire esercitasse nell'antichità la funzione che nella vita moderna hanno le esposizioni internazionali d'arte, è certo che molti dei maggiori contributi individuali non furono ateniesi. Fra le correnti non attiche primissima è quella peloponnesiaca e non ultima quella dell'occidente, Magna Grecia e Sicilia, che, per un vizio scientifico analogo a quello del panatticismo, viene generalmente troppo deprezzata (1). È necessario rivendicare l'autonomia e l'importanza di queste due correnti, e un giorno non dovrà essere impossibile distinguerle anche meglio, precisando i contributi che ad esempio nel campo peloponnesiaco possono aver dato al progresso dell'arte Argo o Sicione, della cui autonomia artistica rimangono tanti ricordi nella tradizione scritta, mentre, forse per influsso dell'incerta patria di Policleto e dei suoi, le opere che si pensa di riferir loro sono ora accomunate nell'abusata denominazione di arte sicionio-argiva. Se e quale dei gruppi sopra accennati possa riferirsi all'uno o all'altro centro, ripetiamo, non è possibile dire; per quanto il gruppo della figura di Stephanos sembri avere più strette relazioni con Argo (2).

All'occidente greco accenna invece il terzo di questi gruppi non attici, quello dell'Apollo di Pompei (1) con il quale si collega l'efebo di [illegible] (2) e l'efebo di Adernò (3). Questo gruppo, contraddistinto dal petto molto ampio e dalle gambe relativamente esili, mostra strettissime somiglianze con monumenti più antichi, quali l'Apollo di Piombino (4) e il bronzo Sciarra (5). Tutte queste opere hanno una marcata aria di famiglia e poichè tutte indistintamente provengono da suolo italico e sono nella quasi totalità originali (6) è lecito pensare se non debbano attribuirsi a una qualche scuola della Magna Grecia o meglio della Sicilia, sotto l'influsso della corrente peloponnesiaca (7). La loro dipendenza dal Peloponneso ben si accorda con il dorismo che circa dal 480 in poi prevale in Sicilia in contrasto con le tendenze precedenti, fatto storico ben determinato, che le scoperte monumentali vanno via via confermando. Limitandoci ai maggiori

---

(1) Hanno contribuito a ciò la scarsità dei nomi di artisti e le poche opere originali della grande arte conservate. La prima circostanza è peraltro un difetto delle fonti, facilmente spiegabile trattandosi di paese greco periferico, la seconda si spiega col fatto che per la mancanza sul luogo di marmi, prevalse la tecnica della fusione e le statue in bronzo sono scomparse quasi completamente qui come in tutto il mondo antico. A testimoniare un rigoglioso sviluppo della plastica rimangono tuttavia numerosi e insigni monumenti di terracotta. In proposito si veda il prezioso lavoro di B. Pace, *Arte e artisti della Sicilia antica*, in *Mem. dei Lincei*, ser. 5ª, vol. XV (1917), dove per la prima volta sono organicamente riunite tutte le notizie storiche e monumentali relative all'arte in Sicilia ed è coraggiosamente affermato il principio della individualità stilistica della regione.

(2) Non pare invece che in questo periodo si possa parlare di altre scuole nel Peloponneso: gli artisti non nativi di Argo o di Sicione si confondono con le due grandi scuole principali: Asopodoro acheo lavora con Atanodoro Atoto e Argeiada argivi; Ellanico di Lepreo, a giudicare dalla sua base giunta a noi (Olimpia, V, *Inschriften*, n. 165, col. 267 sgg., è un seguace di Policleto, Pison di Calauria, Atanodoro e Damea [illegible] lavorano con i figli di Policleto al donario di [illegible] (Paus. X, 9, 7 e [illegible] tra gli scolari di Policleto: Plin., *N. H.*, 34, 50.

(1) Sogliano, in *Guida Ruesch*, n. 831, p. 2[illegible]; Br. Br. tav. [illegible]; Winter, *K. in B.*, 251 [illegible]; Ducati, *Arte classica*, p. [illegible] e fig. [illegible].

(2) Furtwaengler, [illegible] *progr.* [illegible] p. 124 sgg. e tavv. III-IV; Joubin, *la sculpt. gr. entre Phidias*, p. 1[illegible] fig. 36; Klein, *Gesch. d. gr. K.*, I [illegible] p. [illegible]; [illegible] col. 84 e tav. [illegible].

(3) P. Orsi, *Ausonia*, VIII (1913), pp. [illegible] e fig. 1. Anche per questo date le proporzioni [illegible] per quanto si tratti non di un prodotto industriale ma di una vera opera d'arte superiore sotto ogni rispetto al [illegible] di [illegible].

(4) O. Rayet, *Études d'arch. et d'art*, Parigi 1888, p. [illegible] sgg.; Br. Br., tav. 78; Winter, *K. in B.*, 250, 2 e 251, 1; Ducati, *Arte classica*, p. 2[illegible] e fig. [illegible].

(5) Studniczka, in *röm. Mitt.*, II (1887), p. [illegible] sgg. e tavv. III-V; Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.* I, fig. 1[illegible]; Furtwaengler, 50 *berl. Winckel.*, p. 131; *Intermezzi*, p. [illegible], n. [illegible]; [illegible] 1897, II, p. 11[illegible] nota 2; *Meisterwerke*, p. [illegible] p. 1[illegible], n. 3; Joubin, *la sculpt. gr. entre Phidias*, p. [illegible]; Winter, *K. in B.*, 250, [illegible].

(6) Pure originale e proveniente da suolo italico è il [illegible] arcaico del Museo di Napoli (Sogliano, in *Guida Ruesch*, n. [illegible] p. 211; Br. Br. tav. [illegible] con testo di P. Arndt (1[illegible]) nel quale troviamo il dettaglio caratteristico e raro delle [illegible] indicate plasticamente, comune all'Apollo di Piombino, al bronzo Sciarra e all'efebo di Adernò. Questo potrebbe essere un altro argomento in favore della stretta parentela di tutte queste opere. L'affinità della testa di Napoli con l'Apollo di Piombino è evidentissima ed è già stata notata da altri.

(7) Con questa ipotesi contrasterebbe il riferimento a Sparta del tipo dell'Apollo di Pompei, tentato da P. Wolters, in *Antiken* XI (1[illegible]), p. 1 sgg., in base al confronto con alcuni tipi spartani [illegible] e con una statuetta trovata a Sparta ([illegible] 1[illegible], tav. IV), ma le somiglianze con le statuette sono troppo [illegible] e nella statuetta il tipo della testa e il movimento di questa e del braccio sin. sono completamente diversi.

monumenti della grande arte ricordiamo per il periodo ionico la Nike dell'Athenaion di Siracusa (1), la statua acefala della stazione ferroviaria pure di Siracusa (2) e la piccola Artemide di Pompei (3): per il periodo dorico le metope selinuntine dell'Heraion (4) e le varie figure efebiche di origine siciliana (5).

* * *

Il discoforo non può derivare dalle figure del presunto gruppo attico, che ignorano il chiasmo fra spalle e fianchi, non dalla figura di Stephanos che mostra proporzioni e stile alquanto diversi e per la quale non sarebbe agevole fissare con precisione una cronologia anteriore a quella del discoforo, non dall'Apollo di Pompei, il quale, oltre un canone molto diverso malgrado il petto quadrato, presenta un diverso tipo di ponderazione con il piede della gamba piegata spostato di fianco, anzichè portato in avanti, e nella testa, per quanto inespressiva, e nel trattamento del torso ha caratteri di maggiore evoluzione. Resta il gruppo dell'Apollo dell'Omphalos ed escluso in questo anche il Re di Monaco, che pure ha tanti elementi policletei, perchè nella testa è alquanto più evoluto dell'Hermes di Policleto e quindi deve ritenersi non un suo precursore, ma un derivato, appare evidente e positiva la filiazione diretta del discoforo dall'Apollo dell'Omphalos che avevamo già rilevato in base a comparazioni stilistiche più limitate (col. 561 sgg.).

L'evoluzione della figura apollinea nel campo peloponnesiaco ci si presenta così chiaramente nei suoi capisaldi. Le figure di Kleobis e Biton opera dell'argivo Polymedes (6) e l'Apollo di Tenea (7) rappresentano l'arte peloponnesiaca ancora sotto l'influsso dedalico; il bronzo Payne Knight (1), cui recentemente hanno aggiunto grande valore documentario in rilievo e il cassettone scoperto nel Didymaion di Mileto (2) ci dà un'idea almeno approssimativa dell'arte di Canaco. In questi tre monumenti abbiamo lo schema arcaico puro, con frontalità assoluta e con le linee delle spalle, dei seni, dei fianchi perfettamente orizzontali e quindi parallele fra di loro.

Il torso n. 45 del Laterano rappresenta come si è detto lo stadio corrispondente al torso Amelung nel gruppo attico, lo stadio cioè in cui le linee delle spalle e dei seni si mantengono orizzontali, mentre è tentato il raccordo dei fianchi con il diverso movimento delle gambe.

Nell'Eros Soranzo la frontalità è rotta: tutto il torso, per quanto impercettibilmente, segue il movimento delle gambe e la testa si gira di fianco.

L'Apollo dell'Omphalos mostra già delineati tutti i movimenti che la diversa funzione statica delle gambe impone al torso, ma tutti sono resi ancora con timidezza e nella figura, che pure risplende per bellezza di proporzioni e per gagliardia anatomica, permane tuttavia, specialmente nelle spalle rettilinee e negli omeri stretti al tronco, alcunchè di legato: il retaggio dell'arcaismo.

Ogni traccia di questo è scomparsa nel discoforo, dove una più organica costruzione dello scheletro, un giusto equilibrio di modellatura fra parti ossee e parti carnose, il movimento inverso delle spalle e dei fianchi reso decisamente, quasi forzato, per quanto non così come lo sarà nel doriforo in grazia della nuova ponderazione, collocano oramai la statua nel pieno fiorire dell'arte del V sec. Qualche traccia di arcaismo rimane solo nel viso severo e nel rigido trattamento della capigliatura.

Così Policleto nei primi anni della sua vita artistica aveva risolto il problema che da varii decenni assillava gli scultori peloponnesiaci, superandoli tutti. Nei limiti della ponderazione prepolicletea era possibile accentuare anche più i risultati di questa soluzione, ma l'Apollo di Pompei mostra che accentuando si esagerava e derivava alla figura un aspetto di abbandono, quasi dinoccolato. Policleto volle progredire senza cadere in questo errore e

(1) P. Orsi, in *Mon. Lincei*, XXV (1919), col. 221 sgg. e tv. XV.

(2) P. Orsi, in *Not. Sc.* 1915, p. 198 sgg. e fig. 13; C. Anti, in *Bull. d'Arte*, XIV (1920) p. 79 e fig. 5.

(3) C. Anti, in *Annuario della Sc. di Atene*, II (1915), p. 181 sgg. ivi la letteratura anteriore; Br. Br. 356; Bulle, *d. sch. M.*, col. 367 sg. 681 e tv. 115; Winter, *K. in B.* 208, 1.

(4) Bulle. *d. sch. M.*, col. 592 e tv. 287; Br. Br. tavv. 290-291; Winter, *K. in B.*, 245, 1-4; Ducati, *Arte classica*, p. 309 sgg. e figg. 299-301.

(5) B. Pace. *Arti e Artisti della Sicilia antica*, in *Mem. Lincei*, ser. 5ª, vol. XV (1917). p. 523; Efebo in marmo di Girgenti: B. Pace, *op. cit.* p. 525 ivi la letteratura anteriore.

(6) *Fouilles de Delphes*, IV, p. 5 sgg. e tav. I-II ivi, p. 17, la letteratura anteriore; A. von Premerstein, in *Jahreshefte*, XIII, (1910), p. 41 sgg.; Winter, *K. in B.*, 198, 1-2: Ducati, *Arte classica*, p. 196 sg. e fig. 141. In proposito vedi da ultimo: C. Robert, in *Sitzungsber. k. b. Akad.*, 1916, 2, p. 1 sgg. (citato).

(7) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung*, n. 47, p. 49 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, co. 80 e tv. 37; Br. Br. tav. 1; Winter, *K. in B.* 220, 1.

(1) Bulle, *d. sch. M.*, col. 82, e tav. 38; Winter, *K. in B.* 220, 6.

(2) Winter, *K. in B.*, 220, 5; *Arch. Anzeiger*, 1911, fig. 5, col. 425.

intuì che ciò era possibile solo con un nuovo tipo di ponderazione, costruendo cioè le sue figure in modo che il peso del torace gravasse su una sola gamba, la gamba portante, lasciando completamente libera l'altra, la gamba piegata. Per ottenere questo portò risolutamente una delle gambe all'indietro lasciando che il piede toccasse il terreno solo con l'estremità delle dita. Era rotta per sempre la tradizione del piede portato in avanti o spostato di fianco e nuove vie erano aperte così all'arte. Con questo espediente il contrasto fra le linee divergenti delle spalle e dei fianchi si accentua, i muscoli del torace per compressione su un lato, per stiramento sull'altro, ottengono grandissimo rilievo, le giunture molto marcate della gamba portante conferiscono a questa gagliardia e varietà nello stesso tempo. Ciò soddisfa da una parte il desiderio di naturalezza e di risalto anatomico, che con il maturare dell'arcaismo si era venuto sempre più accentuando, dall'altra dona a tutta la composizione un aspetto di armonica solidità quale nessuna arte seppe più rinnovare per le figure stanti (1).

***

Dobbiamo ora accennare alla dibattuta questione se la ponderazione policletea intenda rendere un momento del passo oppure una posizione da fermo. Non è vano ricordare che la prima credenza, molto vecchia, era fondata sulla conoscenza quasi esclusiva del doriforo, il quale a prima vista può effettivamente fare l'impressione di una figura che si avanza. Invece le statue che sono state via via rivendicate a Policleto (e a queste si aggiungono ora come argomento decisivo l'Herakles e l'Hermes), attestano il contrario. L'Herakles è certo immaginato fermo come provano il pugno posato dietro il fianco e il modo come è tenuta la clava, il gesto oratorio dell'Hermes si confà solo ad una figura ferma, il diadumeno non può cingersi la testa che da fermo, l'Amazzone è addirittura appoggiata ad un pilastro. Inoltre nessun momento del passo corrisponde in natura alla ponderazione policletea (2). Tuttavia si deve convenire che normalmente, anche l'uomo da fermo non assume quasi mai la ponderazione policletea, la quale ha effettivamente qualche cosa di artificioso, di posato (3). Ma noi abbiamo già visto quale era la mira dell'artista: mettere in rilievo la relazione fra le varie membra, l'armonia del corpo, animandone la superficie con movimenti variati e contrastanti. Attratto da questo problema Policleto non ha forse rilevato la scarsa naturalezza della sua ponderazione o meglio non se ne è preoccupato. Non è la prima volta che gli vien fatto un appunto del genere: si ricordi la ferita dell'Amazzone e la capigliatura dell'Hera. Il fatto del resto che esso, tale e quale, non ha avuto grande seguito e che Prassitele, il quale non fa che ripensare i motivi policletei interpretandoli con nuova sensibilità (col. 751 sg.), prende a modello una sola sua opera, l'Amazzone, la più indovinata dal punto di vista statico, ma anche l'eccezione nella sua arte, può dimostrare che la nuova ponderazione esitò fin da principio critiche non indifferenti.

Questa ponderazione appare nell'Hermes, opera ancora vicinissima al diadumeno (col. 687). Il rinnovamento è dunque frutto della giovinezza, dell'età in cui ogni artista elabora più intensamente la propria anima estetica e non deve essere di molto posteriore al 460 av. Cr.

Sarebbe interessante precisare il progresso realizzato dall'Hermes rispetto al diadumeno e dal doriforo rispetto all'Hermes, ma la mancanza per questo di buone repliche impedisce confronti misuri e sicuri. È probabile che l'Hermes, come rappresenta uno stadio di passaggio, una tappa, nell'evoluzione del *peplos* policleteo (col. 700) così abbia un significato analogo anche per l'evoluzione della ponderazione, che cioè o per il movimento delle gambe o per le conseguenze che ne derivano nel torso, non rappresentasse ancora quello stadio di prima compiutezza, realizzato poco più tardi nel doriforo. Il fatto che appunto il doriforo eredità il nome dalla scritta teorica del maestro dimostra come gli antichi riconoscessero soltanto in esso il pieno incorporamento di quelle teorie e quindi come le opere più antiche, e fra queste l'Hermes, fossero considerate per qualche verso ancora imperfette.

(1) Löwy, *Scultura greca*, Torino, 1911, p. 124.

(2) Merito di aver assodato ciò è del Mahler, *Polyklet*, p. 2[9] e con lui concordarono in seguito, fra altri: Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 145 sg.; Löwy, *Scult. Greca*, p. 124; Amelung, in *berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. 272; Della Seta, in *Bull. Com.* XXXVI (1908), p. 11, nota 2; *Genesi dello scorcio*, p. 204; Bulle, *der schöne Mensch.*, 1912, p. 99; V. Mavigliа, *L'attività artistica di Lysippo*, Roma, 1914, p. 31.

(3) Amelung, in *berl. philol. Wochenschr.* 1902, p. 272; Bulle, op. cit. p. 99.

***

È Policleto il primo ideatore della nuova ponderazione o, come avviene per quasi tutti i fenomeni dell'arte, ha egli soltanto risolto definitivamente e affermato un principio già intravvisto e tentato da altri? Per negare la priorità di Policleto nell'invenzione di questo motivo sono stati ricordati: una base del donario di Mikythos ad Olimpia, opera presunta del 460 av. Cr. e lavoro di Glaukos e Dionysios (1), le cui orme attestano la ponderazione policletea; il Re di Monaco (2), riferibile in via di ipotesi agli stessi artisti e un bronzetto della Biblioteca Nazionale di Parigi, rappresentante, a quanto pare, un Dioniso giovinetto (3), i quali pure mostrano la ponderazione policletea pur conservando caratteri di un certo arcaismo (4).

Circa il Re di Monaco si è già detto come debba considerarsi posteriore all'Hermes di Policleto e quindi non abbia valore di prova per la nostra questione (5). Il piccolo Dioniso della Biblioteca Nazionale ha nei capelli e nel pube tratti d'arcaismo che lo ricollegano chiaramente con le cosidette sculture peloponnesiache e specialmente con la testa dello spinario (1) e con il così detto Adone del Prado (2); ma l'aspetto manierato dell'acconciatura, specialmente delle ciocche presso le tempie e la forte dislocazione dei fianchi accennano a un periodo già abbastanza lontano dal 460. Nè, trattandosi di un prodotto d'arte industriale, può stupire l'unione di elementi ancora severi con elementi più recenti. Neppure la base del donario di Mikythos con orme policletee è argomento sicuro per togliere a Policleto il primato della nuova ponderazione. Del donario, storicamente e stratigraficamente, si può dire solo che è certo posteriore al 460, ma può scendere benissimo verso il 450 e anche oltrepassarlo di qualche anno.

Un altro esempio, più antico di quelli ricordati, perchè risalente al 480 av. Cr. e anche prima, sarebbe una statuetta pubblicata ultimamente dal Poulsen (3). La possibilità storica di questa statuetta, che, date le nostre conoscenze attuali, sembra un assurdo, non è da escludere *a priori*: potremmo vedere in essa un esempio sporadico di influsso di uno schema disegnativo su un tipo statuario, facile a spiegarsi se per esempio la statuetta stessa faceva parte in origine di una composizione più complessa a veduta laterale, ma, data l'incertezza sulla provenienza e un po' anche sull'autenticità del pezzo, per ora conviene non tenerne conto.

Perciò nessuno degli argomenti addotti autorizza a negare il vanto che l'antichità attribuiva concordemente a Policleto (4). Bisogna peraltro convenire essere molto improbabile che un mutamento così importante si sia manifestato improvvisamente senza essere preceduto da tentativi. Ciò sarebbe contrario alla

---

(1) Löwy, *Inschriften griech. Bildhauer*, Lipsia, 1885, n. 31, p. 26 sg.; Olympia, V, *Inschriften*, nn. 267-268 ivi letteratura anteriore.

(2) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung der Glypt. zu München*, 1910, n. 295, p. 319 sgg. ivi letteratura anteriore; Bulle, *der sch. Mensch*, 1912, tv. 46 e p. 95 sgg.; Amelung, in *Thieme-Becker's Künstlerlexikon*, IX, Lipsia, 1913, p. 315.

(3) Vedi nota 4, col. 715.

(4) Il tentativo del Mahler, *Polyklet*, p. 33 sg. e fig. 6 di riconoscere l'arte di Dionisio in una statuetta della Bibliot. Naz.: Babelon-Blanchet, *Catalogue*, n. 316; Reinach, *Rép.* I, 366, 8, può considerarsi fallito. Se nell'acconciatura dei capelli vi è qualche tratto arcaico, il panneggio della clamide e soprattutto la torsione degli assi delle spalle e delle anche dànno alla figurina un aspetto molto più recente, che le toglie ogni valore come termine di confronto, ciò che del resto era improbabile *a priori* trattandosi di un bronzetto: Furtwängler, *Statuenkopien*, p. 56 sgg. Contro il tentativo vedasi anche: Amelung, in *Thieme-Becker*, loc. cit., p. 315 sg.; A. Maviglia, *Attività artistica di Lisippo*, p. 35 sg.

(5) Vedi p. 167; anche il Bulle, *der schöne Mensch*, p. 95 sgg. lo avvicina al 450 contro la datazione comune del 460 e sembra non del tutto alieno dall'attribuirlo allo stesso Policleto giovane. Senza arrivare, come fa il Robert, in *Hermes* XXXV (1900), p. 188 a negare in esso qualsiasi carattere policleteo, basta un confronto della testa con una qualunque testa policletea per escludere senz'altro tale possibilità. A. Mavigilia, op. cit. p. 35 sg. esagera nel ringiovanire il Re di Monaco quando lo pensa ispirato dal diadumeno. Non vi può essere dubbio che esso è di vari decenni anteriore al 430-420, data probabile del diadumeno.

(1) Helbig, *Führer*, I, n. 956, p. 544, sgg.; Bulle, *d. sch. M.* col. 357 e tav. 164; Br. Br. tav. 321; Winter, *K. in B.*, 235, 3-4; Ducati, *Arte classica*, p. 296 sg. e fig. 285.

(2) E. Barrón, *Catalogo*, Madrid, 1910, n. 85, p. 76 sg. e tav. 1; P. Paris, in *Rev. Archeol.* 1901, II, p. 316 sgg.; *Einzelaufn.* n. 1593-1598.

(3) Fr. Poulsen, in *Bull. Corr. Hell.* XLIV (1920), p. 101 sgg. e tavv. IX-X.

(4) La sua priorità fu negata recisamente dal Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 405, seguito dalla grande maggioranza degli storici dell'arte. Il Joubin, *la sculpture grecque avant Phidias*, p. 117, pensa che il motivo della gamba piegata non si debba attribuire ad un determinato artista, ciò che sembra coincidere con le vedute di W. Deonna, l'*Archéol.* etc. I, 1912, p. 272 sgg., il quale dice che l'«*uno crure insistere*» non fu inventato da un determinato artista, ma che si giunse a tale motivo in più scuole contemporaneamente. L'insufficienza degli argomenti del Furtwängler fu invece sostenuta dall'Amelung, in *Thieme-Becker*, IX, 1913, p. 315.

natura dell'arte, che nelle sue conquiste procede sempre per gradi. In essa artisti *inventori* sono quelli che per primi sviluppano e affermano definitivamente un motivo già tentato prima con maggiore o minore successo, traendolo quasi dall'incoscienza alla coscienza. Nè con ciò può ritenersi diminuito il loro merito individuale. È logico che generalmente questi tentativi non sieno giunti a noi: per le opere della grande arte siamo ridotti di massima alle copie romane e queste di regola ci hanno conservato solo i capolavori, trascurando le opere secondarie. Nel caso di Policleto peraltro possiamo forse additarne qualcuno. I nostri studî hanno condotto per più vie a considerare le sculture dei frontoni di Olimpia e le opere con esse più strettamente collegate, come prodotto della generazione artistica immediatamente precedente Policleto. Fra queste opere primeggia l'Hestia Giustiniani, nella quale possiamo appunto notare che la gamba piegata non è più portata in avanti, ma indietro con una mossa ancora ben lontana da quella policletea, ma che tuttavia si distingue già nettamente dall'analogo motivo fidiaco della gamba spostata di fianco (fig. 81) (1).

L'Hestia Giustiniani, con la mano corrispondente alla gamba piegata, si appoggia ad uno scettro. Similmente avviene nell'Amazzone capitolina, dove il motivo dell'appoggiarsi è anche più accentuato. Questa Amazzone è forse posteriore alle prime statue di Policleto con la nuova ponderazione, ma non è necessario pensare ad una derivazione e quindi per l'origine del motivo essa, nel campo attico, ha valore analogo a quello dell'Hestia nel campo peloponnesiaco. Simile è la composizione nel rilievo della cosidetta Athena melanconica (2), certo anteriore all'Amazzone e non molto posteriore all'Hestia. Il fatto che il motivo della gamba ritratta appare in due opere anteriori a Policleto e, poco dopo, in altra presumibilmente estranea al suo influsso, sempre accompagnato dall'altro motivo dell'appoggiarsi della figura ad un'asta, che lo giustifica e gli toglie quel che di posa che avrà poi in Policleto, rende naturale l'ipotesi che appunto questo secondo motivo abbia determinato per la prima volta artisti di ambiente anche diversi a sostituire alla ponderazione tradizionale con la gamba piegata in avanti, la nuova con la gamba piegata all'indietro. Nell'ambiente argivo fu

Fotogr. [illegible]

Fig. 81. — Roma, Antiquarium: replica della cosidetta Hestia Giustiniani (dettaglio).

subito afferrata l'importanza dell'innovazione, che venne trasportata nella figura stante senza appoggio, sviluppata e quasi eretta a sistema, mentre nell'ambiente attico l'esempio di Fidia rimase isolato, sicchè la ponderazione policletea vi fu accolta solo sul finire del V° sec. per evidente influenza policletea diretta (1).

(1) Ciò è visibile molto bene nella replica dell'Antiquarium: Helbig, *Führer*, I³, n. 1032, p. 587, perchè in essa il peplos lascia in parte scoperti i piedi, ma si avverte anche nella replica Torlonia esaminandola da dietro.

(2) G. Dickins, *Acropolis Museum*, Cambridge, 1912, n. 695, p. 258 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 578, tav. 273; Ducati, *Arte classica*, p. 318 e fig. 308.

(1) I primi esempi della ponderazione policletea nel campo attico sono infatti l'Athena Hygieia di Pyrrhos, identificabile con

*
* *

Nulla può dare una più precisa immagine dell'evoluzione seguita da Policleto per il problema della ponderazione, quanto l'esame comparativo delle orme delle sue opere, quali possiamo rilevarle dalle statue giunte a noi, o desumerle dai casselli praticati sulle basi trovate ad Olimpia (fig. 82–89). Prima peraltro di servirci di queste ultime è necessario formulare e risolvere un quesito sotto questo rispetto fondamentale. Al dubbio se le basi di Xenokles e di Aristion sieno del Policleto maggiore o del suo epigono (col. 653 sgg.), se le attribuiamo a quello e ammettiamo un rinnovamento, si aggiunge il sospetto che in tale occasione la statua originale sia stata sostituita con altra diversa, come è avvenuto per il Pythokles (col. 636). Nel caso presente sembra tuttavia che questo sospetto non abbia ragione di sussistere: la grafia della base di Xenokles accenna

Fig. 82. — *Xenokles.*
Casselli della base trovata ad Olimpia ($^1/_{10}$).

Fig. 83. — *Discoforo.*
Orme della statua: Vaticano, Gall. d. St. n. 392 ($^1/_{10}$).

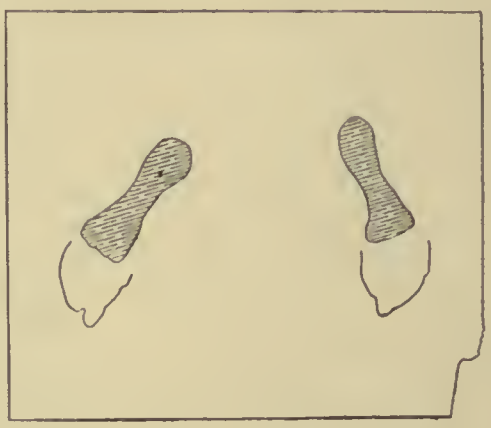


Fig. 84. — *Aristion.*
Casselli della base trovata ad Olympia ($^1/_{10}$).

la Pallade Farnese: Studniczka, in *arch. Anzeiger* XIV (1899), p. 134 sg.; L. Mariani, in *Guida Ruesch*, n. 133, p. 41 sgg.; Winter, *K. in B.* 249, 6; Ducati, *Arte classica*, p. 363 sg. e fig. 354; e l'Afrodite di Arkesilas: Bulle, *d. sch. M.*, col. 263 sgg. e tav. 124; Br. Br. tav. 473; Winter, *K. in B.* 267, 4; Ducati, *Arte classica*, p. 370 sgg. e fig. 360, sia o non sia da identificare con con l'Afrodite ἐν Κήποις di Alcamene. L'Athena Farnese si dimostra in stretta dipendenza da Policleto anche per il tipo della testa molto vicino a quello della Hera; Amelung, *Jahreshefte*, XI (1908), p. 199 sg.; Preyss, in *Jahrbuch*, XXXII, (1912) p. 102. Considero l'Athena Farnese, con la testa 130 di Dresda e i torsi Braccio Nuovo 56, Ny Carlsberg 102, Demidow, Louvre 331, copie di un unico originale del V sec. L'Athena Hope, nella quale il Preyss, op. cit. p. 88 sgg., volle vedere la copia di un originale fidiaco, che sarebbe stato imitato da uno scolaro nell'originale dell'Athena Farnese, secondo me è una contaminazione romana di una testa fidiaca con un torso del tipo Farnese, che si tradisce nella sconcordanza altrimenti inspiegabile fra le due parti del nodo dei capelli e fra collo ed orlo dell'egida.

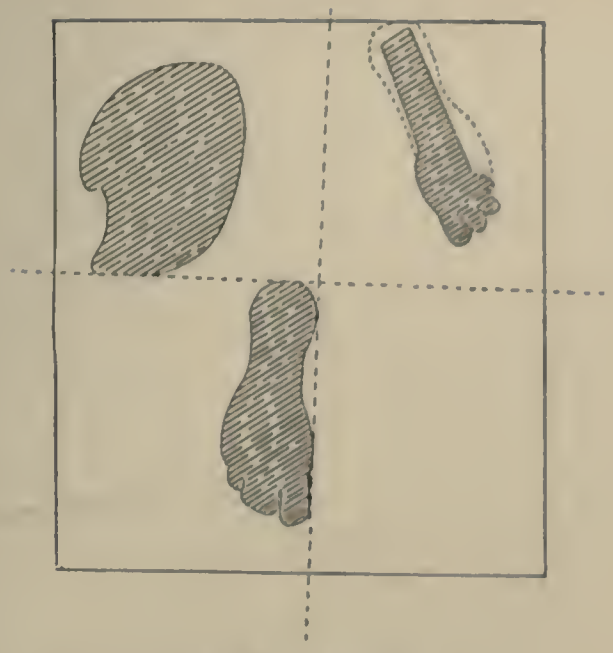


Fig. 85. — *Doriforo.*
Orme della statua: Napoli, Mus. Naz., n. 6011 (1/10).

Fig. 86. — *Agasia.*
Castelli della base di Olimpia
con sovrapposte le orme della statua Weinheim (1/10).

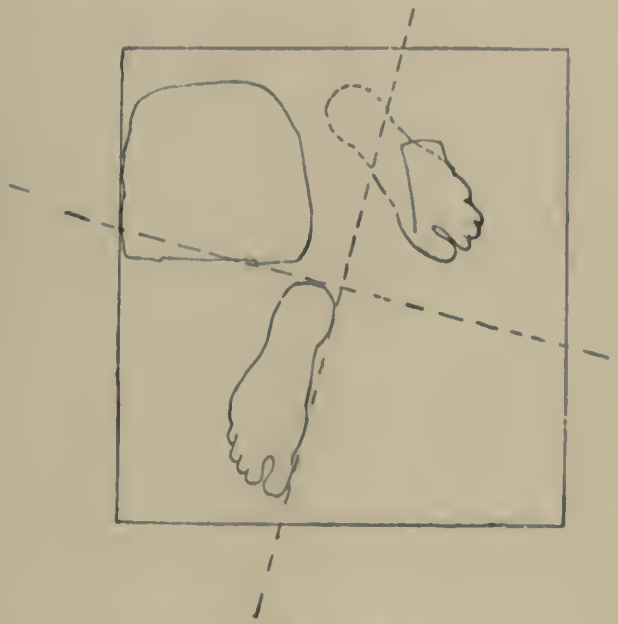


Fig. 87. — *Amazzone.*
Orme della statua Sciarra a Copenhagen (1/10).

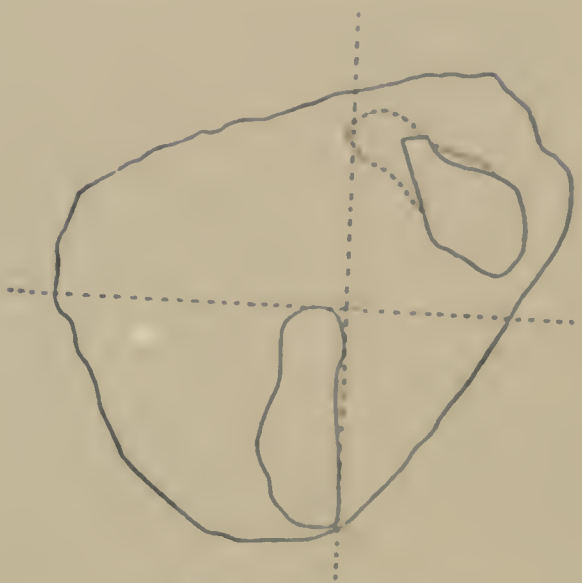


Fig. 88. — *Discobolo.*
Orme della statua da Delos (1/10).

Fig. 89. — *Pythodike.*
Castelli della base trovata ad Olympia (1/10).

ai primi decenni del IV sec. (1), quella di Aristion alla metà dello stesso secolo (2) ad un periodo cioè nel quale nell'Altis non erano ancora possibili spogliazioni artistiche. Se il rinnovamento dell'iscrizione sulla base di Pythokles fu reso necessario dalla sostituzione dell'originale con una statua diversa, nel caso di Xenokles e di Aristion dobbiamo invece pensare che sia stato consigliato dalla necessità di un vero e proprio restauro. Il fatto, a prima vista strano, che ciò sia toccato a ben due delle quattro basi di Policleto, dato e non concesso che anche l'Aristion sia del maggiore, si può spiegare con la fama dell'artista e quindi con la sorveglianza che certo era esercitata per la buona manutenzione delle sue opere.

I dati di fatto che ci hanno permesso di assodare come il discoforo stia alla testa di tutta la produzione di Policleto (col. 688) ci permettono di collocare agli inizi della sua produzione anche il Xenokles, che, per l'identità della ponderazione, si mostra strettamente collegato con quello (figg. 82-83) (3). La ponderazione attestata da queste orme è quella nella quale i piedi posano completamente sul terreno, leggermente scostati fra di loro, ma all'incirca sulla stessa linea. Si distingue quindi sia da quella in cui il piede della gamba piegata è alquanto avanzato (Apollo di Piombino–Poseidon di Creusi), sia da quella in cui è un po' avanzato e disposto alquanto obliquamente (Apollo del Tevere – Apollo di Cassel). I paralleli migliori sono invece la base del pancraziaste Callia trovata ad Olimpia, opera di Micone (4), posteriore al 472 av. Cr., l'Apollo dell'Omphalos quale appare nella replica Choiseul Gouffier (5), la base dedicata da Callia sull'acropoli (6) e l'auriga di Delfi (7). La ponderazione della figura di Stephanos (1) è simile, ma con i piedi molto più raccostati. Opere certo posteriori, con la stessa ponderazione del discoforo e del Xenokles, sono l'Hermes Ludovisi (2) e il diadumeno Farnese (3). I confronti sono dunque tanto con opere dell'ambiente peloponnesiaco, quanto con opere dell'ambiente attico; si trattava di una soluzione che poteva presentarsi contemporaneamente a più artisti (4). A prima vista le orme della base di Xenokles sembrano più scostate di quelle del discoforo, ma una sovrapposizione mostra che si tratta di una semplice illusione ottica, dipendente dal fatto che i casselli, per necessità tecnica, devono essere più stretti della pianta del piede. Una piccola differenza è invece nella posizione relativa dei due piedi; ambedue le figure ponderavano sulla destra e avevano la sinistra piegata, ma nel Xenokles questa era forse leggermente più avanzata che nel tipo Odescalchi. È imprudente dire se questo può essere un indizio di maggiore evoluzione, certo è una prova che anche nell'ambiente della ponderazione tradizionale, quando il problema della *συμμετρία* l'occupava più di ogni altro, Policleto già non se ne sentiva soddisfatto e andava cercando nuove soluzioni.

Logicamente più ricco è il gruppo delle orme che ci testimonia la ponderazione tipica del maestro. Ci mancano le orme dell'Hermes, che dal punto di vista evolutivo sarebbero state le più interessanti, e quelle dell'Herakles, non essendo il caso di desumerle dalla statua dei Candelabri (col. 702). Per rendere evidenti le differenze che esistono fra le orme del doriforo, dell'atleta Westmacott e conseguentemente del Kyniskos, dell'amazzone e del diadumeno, su ciascuna delle figure 85-88, è tracciata la tangente alla faccia interna del piede portante e una linea perpendicolare a questa, tangente al tallone del piede stesso. La prima linea mostra che il piede della gamba piegata forma con l'altro un angolo che si fa sempre più ampio con il progredire dell'arte di Policleto (5) e che il suo tallone si sposta gradatamente dietro quello della gamba portante. Infatti mentre nel doriforo fra la tangente del piede portante e il tallone dell'altro vi sono 6 ctm.;

(1) Olympia, V, *Inschriften*, col. 283.

(2) Olympia, V, *Inschriften*, col. 290.

(3) La data della vittoria di Xenokles risale quindi necessariamente al 484 o prima ancora: un altro esempio di notevole intervallo fra vittoria e statua. Vedi in proposito col. 651 sg.

(4) Olympia, V, *Inschriften*, n. 146, col. 249 sgg.

(5) A. H. Smith, *Catalogue*, I, Londra, 1892, n. 209, p. 86 sg.; Winter, *K. in B.*, 233, 9.

(6) Studniczka, *Kalamis*, p. 54, fig. 11 e nota 5 alla pagina successiva, ivi letteratura anteriore; Six, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 76, fig. 3.

(7) *Fouilles de Delphes*, IV, tavv. 49-60; *Mon. Piot*, IV (1897), tavv. 15-16; J. Six, in *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 74 sgg. ivi la principale letteratura anteriore. Winter, *K. in B.*, 237, 3-4; Ducati, *Arte classica*, p. 290 sg. e figg. 278-279.

(1) Vedi nota 8, col. 715.

(2) Vedi nota 1, col. 575.

(3) Vedi col. 748 sg.

(4) Questa ponderazione si trova del resto già nel periodo arcaico nelle figure femminili panneggiate.

(5) L'amazzone ritorna ad un angolo vicino a quello del doriforo, per la presenza del pilastrino.

questi si riducono a 3 nel Kyniskos e nell'amazzone e nel diadumeno la tangente taglia addirittura il tallone della gamba piegata.

La seconda linea mostra le forti oscillazioni verificatesi nella misura in cui l'uno dei piedi viene ritratto rispetto all'altro. Anche questo fatto non deve essere fortuito e la sua irregolarità, contrastante con la regolarità evolutiva che abbiamo constatato per tutti gli altri aspetti dell'arte di Policleto, ci dice che non deve dipendere da un fattore costante, ma bensì da uno variabile di volta in volta, quale per esempio poteva essere il diverso movimento delle braccia con le diverse necessità di equilibrio che ne derivavano nel corpo.

Anche nel gruppo di opere, che più colpirono gli antichi per la loro apparente uniformità, Policleto non si ripete, ma in ogni nuova figura il problema della ponderazione viene risolto diversamente, in relazione forse alla diversa composizione.

La base del Pythokles (fig. 89) è una novità a prima vista sconcertante: la nostra tendenza a voler vedere in Policleto dell'uniformità ad ogni costo ci rende ostico il pensare che egli in un certo momento abbia quasi ripudiato la ponderazione che era stata uno dei suoi maggiori titoli di fama, per adottarne un'altra così radicalmente diversa, tanto più che questo sarebbe avvenuto proprio nei suoi ultimi anni. Ma la vecchiaia di Policleto si adorna del diadumeno e della Hera, prove sicure che la maniera non si era impadronita di lui e che la sua potenzialità artistica si manteneva ancora fresca rinnovandosi. D'altra parte la ponderazione del Pythokles non era cosa completamente nuova nell'ambiente peloponnesiaco e i rarissimi esempi statuarii di essa conservatici accennano tutti a una stretta relazione con Argo, anzi a una diretta dipendenza da Policleto. La novità del Pythokles si inquadra così storicamente nella scuola peloponnesiaca e in quella argiva in particolare. Un precedente è l'Eros Soranzo (¹) opera certo peloponnesiaca (p. 165); esempi all'incirca contemporanei del Pythokles o di poco posteriori, segnalati già dallo Studniczka (²), sono l'Ares Borghese (³) e il Discoforo della Sala della Biga al Vaticano (¹). L'Ares Borghese non ha trovato ancora il suo giusto posto nella storia dell'arte greca, ma sembra che elementi stilistici e ponderazione concorrano a collegarlo strettamente con quello. D'altra parte la nuova replica del discoforo ritrovata all'Antiquarium del Celio (²) ne ha distrutto la vecchia attribuzione alla scuola attica, rimettendo in prima linea l'ipotesi che si debba pensare a Naucide (³) e il fatto che troviamo la sua caratteristica ponderazione in una delle ultime opere di Policleto è, insieme alla derivazione del discoforo di Policleto stesso, un elemento di prova non trascurabile. Forse questa nuova ponderazione fu l'immediata eredità artistica che il grande maestro lasciò ai suoi scolari.

L'esame delle basi e delle orme delle opere di Policleto ci mostra dunque che egli, contrariamente all'opinione corrente, non ha usato la sola ponderazione dell'« *uno crure insistere* », ma anche altre. Queste peraltro precedono o seguono l'uso di quella, che rappresenta, senza eccezioni a noi note, il centro della sua produzione artistica.

Così stando le cose, se ci facciamo a riconsiderare la base di Aristion, i dubbi già sollevati contro la sua rivendicazione al Policleto maggiore [illegible] si fanno anche più gravi. La ponderazione di Aristion non è la classica policletea, non è quella del discoforo e del Xenokles, e assomiglia solo vagamente a quella del Pythokles. Agli argomenti in favore della sua attribuzione al Policleto minore si aggiunge ora anche questo della ponderazione, che, derivata da una delle opere tarde del maggiore Policleto, simile a quella che per mezzo del discoforo dell'Antiquarium e della base di Eukles (⁴) possiamo ritenere propria degli scolari immediati di Policleto e precisamente di Naucide, si confà benissimo al Policleto minore, che era allievo proprio di Naucide (⁵).

(¹) Vedi nota 1, col. 715.

(²) Studniczka, in *Jahreshefte*, IX (1906), p. 137.

(³) Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 121 sg.; *Abhandl. bayr. Akad.* XX, 3, p. 566 sgg.; Br. Br. tav. 63; Winter, *K. in B.*, 259, 6; Ducati, *Arte classica*, p. 409 sg. e fig. 400.

(¹) Helbig, *Führer*, I, [illegible]; Br. Br. tav. [illegible]; Winter, *K. in B.*, [illegible].

(²) L. Mariani, in *Bull. Com.* XXXIX (1911), p. [illegible] sgg. e tav. VI-VII; Helbig, *Führer*, I³, [illegible]; vedi ultimamente J. Sieveking, in Br. Br. tav. [illegible].

(³) Mi riprometto di riprendere quanto prima la questione per dimostrare in base a questi e a varii altri elementi, che il Discoforo dell'Antiquarium è veramente opera di Naucide.

(⁴) Olympia, V, *Inschriften*, n. [illegible], col. [illegible] sgg.

(⁵) Pausania, VI, 6, 2.

***

Passando ora dal movimento delle estremità inferiori alle conseguenze che esso importa nel resto del corpo, si può affermare che nel doriforo le conseguenze della nuova ponderazione erano quasi esaurite e che le opere successive non fanno che ripetere la soluzione offerta già dal doriforo. Tuttavia una particolare accentuazione del chiasmo si ha nel diadumeno dove la linea alba assume una curvatura accentuatissima. Quest'ultimo dettaglio è così caratteristico che basta da solo a distinguere i torsi del diadumeno dagli altri torsi policletei (1).

Nell'evoluzione dell'«*uno crure insistere*» può invece avere uno speciale significato l'amazzone. In essa infatti la figura, appoggiandosi al pilastrino, elimina quel che di posato, che sussiste in tutte le opere policletee causa la ponderazione irrazionale, e la figura diventa staticamente perfetta. Questo fatto, unitamente all'euritmia della composizione, spiega il giudizio favorevole dato dell'amazzone dall'antichità e tutta l'arte di Prassitele, la quale non è che lo sviluppo del motivo proposto da Policleto in questa statua (col. 751 sg.), è il massimo riconoscimento della sua bellezza. È difficile dire se Policleto abbia fatto ciò per ovviare all'irrazionalità di cui peccava la sua ponderazione e quindi per evolverla o semplicemente per ottenere una nuova linea euritmicamente chiusa. La seconda ipotesi è tuttavia la più probabile.

CAPITOLO XIII.

ΕΥΡΥΘΜΙΑ.

Le opere di Policleto, tolte l'Hera e l'Amazzone, rappresentano tutte un giovane nel pieno rigoglio dell'età; l'atleta Westmacott, giovinetto ancora impubere, rappresenta tuttavia la variazione più notevole in una unità così accentuata. La stessa Amazzone, con la sua quasi nudità, con la robustezza delle forme, si allinea agevolmente con le figure maschili e, viragine perfetta, non appare nell'arte di Policleto come qualche cosa di diverso, di singolare. Non era dunque la varietà dei soggetti che preoccupava l'artista.

Nella composizione delle varie statue gli attributi hanno una funzione secondarissima, quasi nulla. Il bronzo tipo discoforo della Biblioteca Nazionale, l'Hermes di Annecy, il doriforo degli Uffizi, la statua tipo Westmacott del Quirinale, il diadumeno di Delos, hanno perduto quasi ogni traccia degli attributi, eppure, guardandoli, abbiamo integra l'impressione della composizione originale. A questo si aggiunga la relativa uniformità fra le teste delle varie statue, per la quale molte di tipo diverso poterono per lungo tempo essere riferite al solo doriforo. Dunque neppure la caratterizzazione dei soggetti era la cura principale dell'artista: con un gesto, con un attributo che cerca quasi di fondere con la linea compositiva della figura, indica ciò che ha voluto raffigurare, ma non si indugia su questo punto. Nessuna delle sue teste si accosta alla divina maestà dell'Apollo di Cassel.

Anche gli spunti più o meno irrazionali che si sono voluti scorgere nelle sue opere confermano nell'opinione che Policleto non si preoccupasse troppo di alcuni dettagli delle sue opere. Già la stessa ponderazione è alquanto innaturale (col. 721 sg.); la posa dell'Amazzone, che vorrebbe essere di riposo, stira e slabbra la ferita del costato; il pugno contro il fianco, che sarebbe motivo naturale di una figura nuda e gagliarda se appoggiato a quello della gamba portante, sa invece di posa quando appoggia al fianco della gamba piegata come nell'Herakles (col. 543 sgg.); le acconciature dell'Hera e dell'amazzone mostrano pure dettagli che sanno più di maniera, che di osservazione diretta della natura (col. 642 e n. 3).

L'espressione dei sentimenti non è dimenticata, anzi vedremo che nelle opere di Policleto è già il germe di un importantissimo sviluppo ulteriore (col. 769 sgg.), ma anche in ciò l'artista è molto misurato: neppur questo lato dell'arte lo interessa particolarmente, nè poteva interessarlo e per il tempo in cui visse e per la sua diretta dipendenza dalla scuola argiva, che lo aveva sempre trascurato.

Infine neppure il panneggio con le sue risorse tettoniche e dinamiche mostra di attirarlo: non conosciamo il corpo dell'Hera, ci sono completamente sconosciute

(1) Basterebbe, per esempio, questo criterio per negare il riferimento al diadumeno del torso di Gortina (tav. VIII, 3) per il quale tuttavia, come si è visto (col. 574 sg.), concorrono altri elementi, come le spalle meno ampie e i rinforzi diversamente disposti.

le « canefore » e quindi il giudizio manca di una base ampia, abbiamo peraltro l'amazzone nella quale il panneggio c'è, ma perchè imposto dal soggetto e dove ha preoccupato l'artista solo per ottenere che figurasse il meno possibile e si confondesse quasi con le linee del corpo, senza velarne la struttura.

Fot. Gab. Lit. Roma.

Fig. 90. — Londra, *Museo Britannico*: diadumeno Farnese (dal gesso).

Fot. Anderson.

Fig. 91. — Atene, *Museo Nazionale*: copia del diadumeno di Policleto da Delos.

La ricerca di un *μέτρον* individuale era stata la prima cura di Policleto, ma già in una delle sue primissime opere, nel discoforo, essa giungeva a un risultato quasi definitivo. Anche la ricerca, o per lo meno la definizione, della nuova ponderazione trovava la sua soluzione già nell' Hermes, che pure è fra le primissime opere del maestro; certo nel doriforo, che è ancora fra le opere giovanili, l'uno e l'altro quesito erano oramai risolti in modo perfetto.

Quale è dunque il principio estetico che ha informato la maggior parte dell'opera di Policleto, dal doriforo in poi, e che deve, necessariamente, essere stato fra gli elementi più importanti del suo successo? Questo principio è il ritmo [illegible] della linea di contorno, che egli ha ricercato e perfezionato di opera in opera, dall'atleta Westmacott in poi.

La parola « ritmo » è stata sempre usata e anche abusata nei nostri studi: di solito con significato molto vago, il che forse ne spiega il successo, talvolta per fino con quello di « ponderazione » (1). « Ritmo », per analogia con la poesia e con la musica, deve ha primo e più evidente diritto di cittadinanza, è la composizione delle singole parti in modo che ne risulti un insieme chiuso in se stesso. Ogni opera d'arte è, pur requisito fondamentale, soggetta in modo da rispondere a determinate leggi di armonia, come qualsiasi presa che abbia valore d'arte e come, nella musica, le « cadenze »; ma in alcune opere questa armonia di composizione delle singole parti, a somiglianza dell'ritmo

(1) Il suo uso indeterminato risale già all'antichità. Vedi in proposito Kalkmann, *Proport. des Gesichts*, p. 4, nota 1.

per la poesia e dei motivi per la musica, conduce a un flusso di linee quasi innestantisi l'una nell'altra, ad una unità, al ritmo chiuso.

Il principio del ritmo chiuso quale caratteristica dell'arte di Policleto, accennato dal Furtwängler (1) è stato illustrato ed enunciato chiaramente dal Mahler (2) malgrado i pochi tipi che egli attribuiva a Policleto e le sue erronee opinioni a proposito dell'Amazzone. Ma ora, definitito il tipo dell'Hermes, ricostruito *ex novo* quello dell'Herakles, chiarita la questione dell'Amazzone e soprattutto disposte le opere del maestro in serie cronologica con criterii sicuri, il concetto del ritmo chiuso acquista una evidenza insperata, prova in modo definitivo l'attendibilità della serie cronologica ricostituita e permette considerazioni generali di notevole importanza (figg. 92-98) (3).

Nelle prime tre opere di Policleto: il discoforo, l'Hermes e il doriforo, non si nota ancora la ricerca del ritmo chiuso. Nel primo le braccia pendono lungo il tronco, i gomiti leggermente piegati e gli avambracci avanzati poco e in misura diversa. È lo schema più semplice della figura umana, privato di ogni rigidezza arcaica, che riceve armonia non da una speciale grazia di movimenti, ma dalla naturalezza della composizione delle varie membra.

Nell'Hermes il motivo è più complesso, anzi quasi troppo complesso: si può dire infatti che, contrariamente a quelle che saranno poi le abitudini di Policleto, ambedue le bracia sieno attive: la destra col gesto oratorio, la sin. per reggere il caduceo. In più il loro movimento è sviluppato davanti al torso, e ciò completamente per l'avambraccio destro, inizialmente per il sinistro, cosa che priva la linea di contorno della varietà di cui possono essere fonte gli arti superiori. Occorre convenire che questa statua è fra le meno felici di Policleto: la scarsezza delle repliche ci dice forse che eguale era il giudizio degli antichi. In essa l'artista ha concesso all'illustrazione più di quanto farà in seguito (1).

Il doriforo è immune da tutte queste mende: il braccio destro pende inerte lungo il fianco, il sinistro è piegato, ma completamente di lato senza nessuna sovrapposizione al torso. Manca ancora, come si è detto, la ricerca del ritmo chiuso, ma un semplice giuoco di linee tese e piegate e di movimenti contrastanti, chiastici, crea un capolavoro di armonia, chiara, quasi ingenua. Qualunque sarà l'importanza della ricerca che si proporrà in seguito Policleto, il doriforo, sia in se stesso, sia per l'impulso che darà all'arte delle generazioni successive, rimane il frutto più bello, miracolo di semplicità e di armonia.

Con l'atléta Westmacott ecco iniziarsi la ricerca di una linea di contorno chiusa, la ricerca dell'euritmia. Una delle braccia, la sinistra, pende ancora inerte lungo il fianco, con la cui linea quasi si confonde, ma l'altra si solleva, si piega, la mano è portata all'altezza della fronte dove la massa della corona lega la curva del braccio con quella della testa reclinata. Il gesto, oltrechè gettare un'ombra intensa sul viso, aumentandone l'espressione di modestia, crea una linea curva continua, quasi carezzevole, dal gomito destro al piede sinistro, che contrasta felicemente con la linea orizzontale formata dalle spalle e dall'avambraccio destro e con la massa verticale del torace.

Con l'Herakles e con le opere successive Policleto mira ad eliminare l'inerzia di una delle braccia, pur evitando di ricadere nell'illustrazionismo dell'Hermes. Ecco un braccio che dall'inerzia passa a una semi-inerzia appoggiandosi alla clava. Chiasticamente la testa si gira dalla parte della gamba portante e all'angolo formato in alto dal gomito sinistro corrisponde in basso, dall'altra parte, l'angolo formato dalla clava. Il fascio di linee che si diparte dalla base e si slancia divergendo verso l'alto (gambe-clava) si raccoglie con flusso ritmico intorno alla massa del torso, anche esso

(1) *Meisterwerke*, p. 444.

(2) *Polyklet*, *passim*, anche questo concetto, che è certo il pregio migliore del libro del Mahler, è accolto pienamente dal Klein, *Geschichte*, II, 1905, p. 165 e ad esso aderirono più o meno altri studiosi come il Kekule, *Griech. Skulptur*, 1907, p. 131 e il Wolters, in *Gerken-Norde*, II, 1912, p. 116 sg.

(3) Il Mahler, loc. cit., si servì del ritmo chiuso come di criterio cronologico. Abbiamo già spiegato (col. 660 sg.), come, essendo questo aspetto dell'arte elemento puramente individuale, non possa « *a priori* » servire come tale. Infatti solo dopo determinata con altri criterii la serie cronologica, si potrà constatare se esso si sviluppi o meno secondo una regolare linea evolutiva. Una volta assodato ciò sarà anche possibile, con le debite cautele, usarlo come criterio cronologico.

(1) Nella fig. 93 l'Hermes è riprodotto di $^3/_4$ mentre la sua veduta principale è quella frontale. Sono dolente di non aver potuto disporre di una fotografia migliore.

rotto chiasticamente dalle contrazioni e dalle tensioni contrastanti tra fianchi e spalle (¹).

Analogo il motivo dell'Amazzone: anche qui un braccio piegato, che confonde la sua linea con quella della testa e del collo, l'altro appoggiato ad un elemento estraneo alla figura. Anche qui un espandersi di linee, dal basso verso l'alto, che poi si raccolgono intorno al torso. Ma questa specie di corona formata dalle braccia non gravita più, come nell'Herakles, intorno al mezzo della figura, bensì fra le spalle e la testa.

Dall'Amazzone al diadumeno è breve il passo. Il progresso sta nell'abolizione di masse estranee alla figura umana, quali la clava o il pilastrino, e nel sollevamento della corona composta dalle braccia, che si dispone intorno alla testa, secondando, anzi accentuando il movimento delle spalle in contrasto con quello dei fianchi: le linee delle gambe e del torso si espandono verso l'alto raccogliendosi poi quasi in una corolla, formata dalle braccia intorno alla delicatissima testa soffusa di modestia dell'atleta vincitore. Il ciclo è chiuso: il ritmo di movimenti e di masse è perfetto.

Così le opere di Policleto considerate anche da questo punto di vista si dispongono in gruppi omogenei, che confermano pienamente la cronologia fissata con i criterii formali: prima il discoforo, l'Hermes e il doriforo anteriori all'adozione del ritmo chiuso quindi l'atleta Westmacott che anche per questo rispetto risulta opera intermedia, quasi di transizione, e finalmente l'Herakles, l'amazzone e il diadumeno opere della maturità, nelle quali il ritmo chiuso viene completamente sviluppato (²).

* * *

Nel secondo quarto del V secolo, chiuso definitivamente il periodo arcaico, durante il quale la forma valeva in quanto esprimeva un'idea, l'arte greca comincia a porsi problemi puramente estetici, la forma stessa e l'idea animatrice dell'opera d'arte. L'indirizzo «*illustrativo*» proprio dell'arte arcaica non cessa, come del resto non cesserà in seguito, perchè esso, come quello che risponde alla massa dei bisogni pratici in fatto d'arte, non manca in nessuno stadio di qualsiasi arte, ma si rinnova. Gli artisti che lo seguono passano dalla semplice illustrazione dei soggetti, ottenuta con mezzi esterni, quali gli attributi, alla loro caratterizzazione con l'uso di forme o motivi di composizione particolari e con l'espressione dei visi, ma per essi pensiero centrale rimane il soggetto, di fronte al quale perfino i problemi di ponderazione e di proporzioni, comuni a quasi tutti gli artisti precedenti, passano in seconda linea. La loro potrebbe chiamarsi la scuola degli «*espressionisti*» ed è quella che ha creato le più imponenti immagini di numi di questo periodo: l'Apollo di Cassel e l'Apollo del Tevere più volte ricordati. Topograficamente sembra che il centro ne sia stato Atene (col. 712), dove l'espressionismo era stato portato già dall'arte ionica.

Quasi un contrasto, una reazione a tutta l'arte arcaica può ritenersi invece l'indirizzo di quegli artisti che studiano momenti di equilibrio instabile e fissano nelle loro opere situazioni momentanee, fuggevoli. Essi, conquistata la tecnica, si sciolgono dal secolare servaggio alla figura tradizionale del kouros e ispirandosi a schemi disegnativi già noti alla pittura e al rilievo, si abbandonano quasi ad un'orgia di movimento: il pancraziaste e il Filottete di Pitagora, se le fonti non ci inducono in errore, certo il Ladas, il discobolo e il Marsia di Mirone erano i più tipici esempi di questo indirizzo che si potrebbe chiamare «*dinamico*». I nomi dei due artisti dicono come esso non fosse localizzato, ma sorgesse, forse contemporaneamente, in scuole diverse. I frontoni di Egina, nei quali il dinamismo ha tanta parte, accennano ad un'altra scuola ancora.

Accanto agli «*espressionisti*» e ai «*dinamici*» il ritmo chiuso di Policleto rappresenta il terzo dei principali indirizzi estetici, che allora e in seguito si divisero il campo della statuaria greca. Tali indirizzi, sorti per la prima volta in un determinato centro, non tanto come invenzione di un singolo artista, ma come naturale portato dell'evoluzione artistica in quell'ambiente, divennero poi patrimonio comune di tutte le scuole

---

(¹) Questo ritmo di composizione appare ancora più accentuato nella veduta di profilo (fig. 2), altro buon argomento per ritenere che questa sia la principale e che effettivamente l'Herakles fosse in origine accoppiato con un'altra figura. Vedi in proposito la nota 1, col. 543.

(²) Se il versatore d'olio di Petworth è veramente opera di Policleto (col. 584) esso, a giudicare dal ritmo di composizione, dovrebbe stare fra l'atleta Westmacott e l'Herakles, e l'età e lo stile confermerebbero il raccostamento specialmente all'atleta Westmacott. Tuttavia, per quanto l'evoluzione dell'arte di Policleto sembri regolarissima anche per questo punto di vista, tale datazione deve essere controllata con l'esame della testa (capigliatura, occhi, etc.), inquantochè essendo il ritmo elemento che dipende dalla volontà dell'artista, nella sua evoluzione si possono avere salti, arresti e anche ritorni (col. 600 sg.).

e costituirono l'elemento più individuale di ciascun artista, di contro allo stile imposto dalla tradizione scolastica, e alla costruzione della figura nello spazio, imposta dallo stadio evolutivo dell'arte.

Come lo stesso soggetto possa essere interpretato in modo completamente diverso da artisti anche contemporanei e stilisticamente alquanto affini, ma non seguaci dello stesso indirizzo estetico, appare nelle note quattro amazzoni (figg. 38-41). Il loro esame da questo specialissimo punto di vista, può meglio di qualsiasi altro gruppo di monumenti, mostrare la netta divisione esistente fra gli indirizzi ricordati e provare come, malgrado una somiglianza generica, sieno dovute a temperamenti artistici diversissimi. L'amazzone capitolina, nella quale il dolore è più intensamente espresso, dove ogni elemento della figura si accentra nel particolare della ferita, mentre in certo qual modo è trascurata la composizione (col. 616) e la figura è sovraccarica di particolari illustrativi (lancia–mantello), è la rappresentante tipica dell'indirizzo « espressionistico » che, come si è detto, ripete le sue origini dall' illustrazionismo dell'arte arcaica e in quest'epoca ebbe appunto il suo massimo rappresentante in Fidia. L'illustrazionismo di Fidia trova del resto un esempio ancora più chiaro nella *parthenos*, nella quale gli attributi sono tali e tanti da turbare la composizione. La dea oltrechè indossare armi e vesti, che vogliono indicare tutti gli aspetti della sua natura divina (egida con la gorgone, elmo con la sfinge, i pegasi, i grifi, i cerbiatti, etc.), oltrechè reggere la Nike con la destra, avere lo scudo ornato con la centauromachia e con la gigantomachia, la base con il mito di Pandora, è attorniata dal serpe e dalla civetta e non volendosi trascurare la lancia le è stata appoggiata alla spalla e un serpentello dell'egida soccorre per tenerla ferma: il simulacro del Partenone è una vera mostra di attributi, dalla quale esula ogni ricerca di euritmia e solo la grandiosità della figura e la sovrana caratterizzazione della testa potevano trasformarlo nella meraviglia che stupiva gli antichi e di cui, sinceramente, noi stentiamo a formarci anche la più lontana idea.

L'amazzone Mattei sfrutta il motivo della Capitolina per una situazione di equilibrio instabile: la figura gravita sulla gamba destra e sulla lancia per alleggerire completamente la sinistra ferita. Questa è portata in avanti e sembra quasi di scorgerla sfiorare appena la terra, corsa dal dolore, nel contrasto fra il bisogno di riposo e l'impossibilità di esercitare qualsiasi sforzo su di essa. Esteticamente, a parte cioè la relazione stilistica, è lo stesso indirizzo del Filottete di Pitagora, del Marsia di Mirone e il perfetto *pendent* del « *vulneratus deficiens* » di Bavai (figg. 46-47). Modificazioni minime sono bastate a trasformare il motivo espressionistico della Capitolina in una composizione nettamente dinamica.

Accanto ad esse il significato della Berlinese non ha bisogno di altre parole: è il ritmo chiuso caratteristico di Policleto, in una delle sue più significative affermazioni e la Pamphilj, che ad essa aderisce completamente, è l'opera di un artista sotto il diretto influsso di Policleto, quindi, secondo ogni verosimiglianza, del Fradmone della tradizione.

***

L'indirizzo dinamico si afferma già agli inizi del secondo quarto del V secolo; l'indirizzo espressionistico, evoluzione del carattere illustrativo dell'arte arcaica, non molto dopo; l'atleta Westmacott invece, prima opera nella quale Policleto palesa la ricerca del ritmo chiuso, sarebbe all'incirca del 450 av. Cr. Si potrebbe credere che l'indirizzo del ritmo chiuso, essendo il più formale, che dall'arcaismo non traeva impulso, nè per tradizione come l'espressionista, nè per reazione come il dinamico, fosse sorto dopo gli altri, ma in realtà, per quanto non organicamente posto e risolto, come nelle figure policletee, appare già in opere all'incirca contemporanee di quelle ricordate per gli altri due indirizzi, come naturale intensificazione dell'armonia di composizione. Il pensiero corre subito allo spinario dei Conservatori, alla così detta Venere esquilina, alla Penelope Chiaramonti, al discobolo di Mirone e infine al diadumeno Farnese, nelle quali opere il principio del ritmo chiuso appare non solo chiaramente affermato, ma per alcune condotto addirittura alle ultime conseguenze. Tali opere peraltro o non risalgono al V sec., oppure il loro ritmo chiuso è fortuito, direi quasi incosciente, dovuto a cause diverse, non a una deliberata ricerca.

Lo spinario dei Conservatori [1] è un'opera ellenistica alla quale in epoca romana è stata adattata una

[1] Vedi nota 1, col. 724.

testa dell'arcaismo maturo e tracce del restauro antico sono ancora visibili. Il suo carattere ellenistico non è provato tanto dal soggetto che può anche non essere di genere, come si credeva in generale, e che ad ogni modo è criterio puramente aprioristico, quanto dalla composizione che risponde alle leggi sviluppatesi solo al tempo di Lisippo e specialmente per suo merito (1). Il motivo della figura rannicchiata e piegata in avanti, formante tale intreccio di membra che manca una veduta principale (2), non si trova che dopo Lisippo, nell'ellenismo già avanzato. Lo spinario Castellani (3) con testa antica e appartenente di tipo ellenistico pretto, ha valore di incontrovertibile documento monumentale. Lo stesso confronto con lo stalliere di Olimpia (4), che è stato invocato per provare la contemporaneità dello spinario, dimostra come nel V sec. un motivo molto simile venisse realizzato in modo affatto diverso. Lo stalliere è una composizione a quattro vedute, due delle quali (il rovescio e il lato sinistro) trascurate del tutto dallo scultore, mentre lo spinario ne ha un numero infinito, perchè può essere girato per 180 gradi e da qualsiasi punto presenta una buona veduta. La costruzione a quattro vedute è il particolare che lega lo stalliere di Olimpia alla sua epoca nella quale a prima vista sembra quasi una eccezione per la posizione rannicchiata e per il soggetto, dovuti l'una al suo carattere disegnativo come figura frontonale, l'altro alla scena mitica di cui fa parte. Per convincersi poi della non appartenenza della testa al corpo nel bronzo dei Conservatori, quando si voglia negare valore alla saldatura in esso visibile, spiegandola come un semplice procedimento tecnico, e alla irrazionalità della capigliatura, che nulla risente della fortissima inclinazione della testa, ma che potrebbe forse giustificarsi con qualche esempio analogo del V sec. (5), anche se non così accentuato e così potente, basta considerare la replica marmorea della testa conservata all'Antiquarium del Celio, nella quale l'attacco e la forma del collo dimostrano che doveva appartenere a una figura eretta e non ad una rannicchiata (1). L'efebo del Prado (2) e il piccolo Dioniso in bronzo della Bibl. Naz. (3) ci mostrano quale poteva essere il corpo cui appartenne la testa dello Spinario dei Conservatori.

La così detta Venere esquilina (4) è opera eclettica del periodo d'Augusto e le prove ne sono evidenti: il trattamento naturalistico della parte inferiore del torso, l'espressione di languore degli occhi, che, finora, è attestato solo da Prassitele in poi; il movimento [illegible] della gamba sinistra, che comincia ad essere presente nella Cnidia (5), ma si sviluppa del tutto solo più tardi, per esempio con l'Afrodite di Siracusa (6) e con la Capitolina (7), mentre è ancora sconosciuto all'Afrodite di Cirene (8) e alla stessa Atalante del noto vaso bolognese (9) nella quale si volle vedere la [illegible] di autenticità della statua esquilina; infine dal contrapposto accentuatissimo fra linea delle spalle e linea dei fianchi che nel 460, data approssimativa per lo stile della testa, sarebbe stato molto meno marcato (10).

(1) Questo punto è stato sviluppato da Aubert, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, XII (1901), p. 49 sgg. e 65 sgg.

(2) Le parole con le quali l'Amelung, che pure sostiene decisamente l'origine dal V sec., comincia in: Helbig, *Führer* I, p. 541, la descrizione della statua, sono il miglior argomento per dimostrare il suo carattere ellenistico.

(3) A. H. Smith, *Sculpture-catalogue*, III, 1904, n. 1755, p. 138 sgg. e tav. VIII; Bulle, *d. sch. M.*, fig. 95, col. 358; Br. Br. tav. 322.

(4) Olympia, III, *Bildwerke*, p. 62 sg. e tav. XIV, 4; Bulle, *d. sch. M.*, col. 402 e tav. 185; Br. Br. tav. 450 *a*; Ducati, *Arte classica* p. 300 e fig. 289.

(5) Oltre gli esempi citati in Helbig, *Führer*, I³, p. 546 si confronti il celebre rilievo della così detta Athena melanconica: vedi nota 1, col. 624, dove il [illegible] parallele all'asse del corpo [illegible] inclinato.

(1) Helbig, *Führer*, I³, n. [illegible], p. [illegible]. [illegible] trattura del collo [illegible] dimostrino l'originale posizione [illegible]

(2) Vedi nota 5, col. 541.

(3) Vedi nota 4, col. 71[illegible].

(4) Helbig, *Führer*, I³, n. [illegible], p. [illegible]; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. 14[illegible] [illegible] in *Jahrbuch*, XXX (19[illegible]) p. [illegible] non [illegible] Policleto.

(5) Helbig, *Führer* I³, n. [illegible]; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. [illegible]; Ducati, *Arte classica* p. 47[illegible] e fig. [illegible].

(6) Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. [illegible].

(7) H. Stuart Jones, *Catalogue* [illegible] p. [illegible] e tav. 45; Helbig, *Führer* I³, n. [illegible]; Bulle, *d. sch. M.*, col. [illegible] e tav. [illegible]; Br. Br. tav. [illegible].

(8) L. Mariani, *Boll. d'Arte* VIII (1914), p. 177-[illegible] con tre tavole e [illegible]; S. Reinach, *L'Aphrodite de Cyrène*, in *Rev. [illegible]*, XXXVIII [illegible].

(9) [illegible] Museo Civico di Bologna [illegible]

(10) [illegible] S. Reinach, in *Rev. [illegible]*, XXI ([illegible]),

La Penelope Chiaramonti (1) e il discobolo di Mirone (2) invece risalgono certo oltre il 450 av. Cr. e in essi il ritmo chiuso sembra già molto più sviluppato di quanto farà in seguito, grado a grado, Policleto. L'una e l'altra opera sono peraltro la traduzione in tutto tondo di uno schema disegnativo (3) e perciò sono fuori della serie evolutiva di quella, che per le sue origini, è stata detta « statuaria frontale » e alla quale, per la loro diretta dipendenza dalla serie degli Apollini, appartengono le opere di Policleto.

In quelle il ritmo chiuso della composizione non solo è dovuto esclusivamente alla dipendenza da uno schema disegnativo, ma probabilmente è anche del tutto involontario, non dovuto cioè a una cosciente ricerca dell'artista. Certo non rappresentava per esso, come per Policleto, il problema centrale della composizione. Nel discobolo Mirone si proponeva di rappresentare un momento del lancio del disco (4), mentre l'ignoto autore della Penelope mirava a comporre una figura di appassionato dolore (5). Questo traducendo in schema disegnativo il gesto caratteristico di tale stato d'animo, quindi con semplice intento espressionistico, quello fissando l'istante più transitorio del lancio del disco e cioè con intento dinamico, giunsero a composizioni dal ritmo chiuso, ma la ricerca di uno speciale flusso di linee era estranea ad ambedue. Che fosse estranea per lo meno a Mirone ci è provato dal Gruppo di Marsia e Athena, dove il dinamismo prevale tanto su ogni altra ricerca da donare all'insieme un aspetto quasi slegato (1).

È difficile giudicare il diadumeno Farnese avendosene una sola copia. Il desiderio di possedere la copia di un'opera di Fidia forse lo ha fatto valutare al di sopra del merito. Ad ogni modo per ragioni stilistiche, evidentissime nella testa, esso è certo notevolmente posteriore alle prime opere di Policleto (2) e messo

---

p. 29 sgg. giudicò arcaica l'Afrodite dell'Esquilino in base al criterio mammillare, ma questo, se all'ingrosso è giusto per il periodo vitale dell'arte greca, perde ogni valore assoluto appena in questa si fa valere l'erudizione e l'accademismo e i dettagli messi in rilievo ci dicono appunto che l'Afrodite dell'Esquilino appartiene a un così fatto indirizzo. Del resto lo stesso Reinach p. 35 nota 1, ammette ciò e il così detto tipo di Elettra, che è creazione del tempo degli Antonini: E. Herkenrath, in *athen. Mitt.*, XXX (1905), p. 245 sgg., è un altro esempio di canone mammillare arcaico, usato in un'opera accademica tarda.

(1) Vedi nota 4, col. 611.

(2) Paribeni, *Guida Mus. Naz.* Roma, n. 470, p. 152; Helbig, *Führer*, II³, n. 1363, p. 155 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 186 e tav. 97; Br. Br. tav. 256, tav. 566-67 (L. Curtius, 1904). tavv. 631-632 (G. E. Rizzo, 1911); Winter, *K. in B.*, 252, 1-5; Ducati. *Arte classica*, p. 315 sgg. e fig. 305.

(3) Per la Penelope si è pensato addirittura ad un originale pittorico, del discobolo tutti hanno fatto risaltare il carattere disegnativo, quasi di rilievo.

(4) A. Della Seta, *Genesi dello scorcio*, p. 203 sg. dice che il merito di Mirone si riduce ad aver tradotto degli schemi disegnativi in statuaria libera, adattandoli a particolari situazioni, giustissima constatazione, che peraltro nulla diminuisce della gloria di Mirone e tanto meno muta quella che era l'evidente intenzione dell'artista: rendere situazioni di equilibrio instabile. Soltanto l'ispiratrice non è la natura, come credettero molti, che parlarono perfino di istantanea del movimento, ma, come al solito, la tradizione artistica. Anche il discobolo non è una assoluta novità, ma il frutto di tale tradizione, la quale risale per lo meno alla Nike di Archermos.

(5) A questo proposito vedasi la recente ipotesi di J. Six, *Jahrbuch*, XXX (1915), p. 80 sg. che vi riconosce una *ἀλγουμένη* di Calamide. Per la natura disegnativa della Penelope vedere: Della Seta, op. cit., p. 202.

(1) Helbig, *Führer*, II³, n. 179, p. 18 sgg. ivi la bibliografia per la ricostruzione del gruppo; Bulle, *d. sch. M.*, fig. 53, col. 244 : Winter, *K. in B.*, 253, 1-4; Ducati, *Arte classica*, p. 316 sgg. e figg. 206-297. Vedi da ultimo O. J. Meier, in *Neue Jahrb. kl. Alt.* XVIII (1915) p. 8 sgg. e tav. (citato).

(2) Se effettivamente riproduce l'anadumeno di Fidia sarebbe posteriore al 436 av. Cr., data della vittoria di Pantarkes, con il quale quella statua dovrebbe pur avere qualche relazione, e anteriore al 432, anno della morte di Fidia. La questione dell'anadumeno di Fidia e del Pantarkes è fra quelle sulle quali, salvo il caso di qualche futura scoperta, sono e saranno possibili tutte le opinioni. In proposito vedi specialmente: Löschke, *über den Tod des Phidias*, p. 36; R. Schöll, in *Sitzungsber. der k. bayr. Akad.*, 1888, p. 37; Flasch, *Olympia*, p. 47, nota 7; Gurlitt, *Pausanias*, p. 379 sg.; C. Robert, in *Hermes* XXIII (1888), p. 444 sgg.; A. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 444 sgg.; Hauser, in *Jahreshefte* VIII (1905), p. 49 sg.; E. Löwy, *ibid.*, p. 274; H. Schrader, *ibid.* XIV (1911), p. 36 sgg. Secondo me i punti sicuri sono: 1° l'iscrizione *Παντάρχης παλός* sul pollice dello Zeus (Clem. Alex., *Protrept.* 53, p. 47; Arnob., *adv. nat.* VI, 13; Photius e Suida, s. v. *Ῥαμνουσία Νέμεσις*) perchè risponde ad un'abitudine schiettamante attica del V sec. quasi di certo già dimenticata quando l'iscrizione stessa venne scoperta. Essa è il più sicuro indizio che lo Zeus venne fatto intorno al 436, data della vittoria del giovinetto Pantarkes. — 2° l'esistenza nell'Altis di una statua di Pantarkes: *Pausania*, VI, 10, 6, che quasi certamente non era di Fidia e sul cui motivo di composizione non sappiamo nulla. Rimangono poi l'anadumeno che decorava il trono di Zeus nel quale si riconosceva Pantarkes: *Pausania*, VI, II, 3, e un anadumeno nell'Altis, diverso dal precedente (Robert) e dalla vera statua di Pantarkes (Löschke), che si attribuiva a Fidia, ma del quale non si dice che fosse Pantarkes: *Pausania*, VI, 4, 5. La spiegazione più semplice sarebbe che anche questo fosse una statua di Pantarkes (per la probabile mancanza di iscrizione sulla base vedi Löwy, l. c.), e che esso avesse dato lo spunto all'identificazione dell'anadumeno del trono con Pantarkes, ma sembra strano che questi, forse per una sola vittoria, avesse ben due statue. La statua Farnese, certo attica, potrà giovare a risolvere l'enimma solo se un giorno sarà possibile fissare con precisione lo stile di Fidia nella sua evoluzione. Ad ogni modo resta

a confronto con il diadumeno di Policleto può dimostrare come l'identico soggetto, reso anche in uno schema molto simile, assuma aspetto profondamente diverso quando manchi nell'artista il preciso intento di raggiungere un effetto ritmico, facendo concorrere a questo l'armonia e l'euritmia della composizione (figg. 90-91).

Dobbiamo dunque credere che il ritmo chiuso sia una invenzione di Policleto? Lo studio dei monumenti antichi dimostra costantemente che nessuna delle invenzioni attribuite a singoli artisti si possono considerare effettivamente tali. Come si è già rilevato, un artista, dotato di particolare genialità, può sviluppare e dare forma definitiva a precedenti tentativi, coronando così l'opera di altri artisti e in questo senso essere considerato un inventore, ma nulla può trarre improvvisamente dal nulla. Tale è il caso di Policleto anche per ciò che riguarda il ritmo chiuso (1). Se infatti nelle opere sopra ricordate si può escludere la ricerca intenzionale del ritmo chiuso, non ne mancano altre anteriori a Policleto nelle quali essa compare in forme molto semplici, quale spontanea elaborazione dell'armonia di composizione, origine naturale di questo indirizzo estetico. Sono alcune di quelle appartenenti all'arte peloponnesiaca e, particolarmente significative, l'efebo del Prado, l'Hestia Giustiniani e la danzatrice ercolanese che si allaccia il peplo. Queste due trovano corrispondenze molto strette di stile e di composizione in alcune figure dei frontoni di Olimpia e precisamente, limitandoci a quelle di spiccato carattere statuario, nella Sterope, nell'Ippodamia e nell'Enomao del frontone orientale (2).

In queste opere la ricerca del ritmo chiuso è ancora ai primi passi, è tentata così e con il raccostare le braccia davanti al torso (Ippodamia) e con il sollevarle all'altezza della spalla (Sterope, danzatrice di Ercolano) o infine col poggiarne una al fianco mentre l'altra è sollevata (Enomao, Hestia Giustiniani) e variamente mossa (efebo del Prado). Nelle figure femminili contribuisce notevolmente all'unità della composizione la massa compatta del panneggio. In questi tentativi sono già accennati gli elementi che, più sviluppati e più euritmicamente composti, serviranno più tardi per l'Hermes, l'atleta Westmacott e l'Herakles.

La constatazione è ricca di conseguenze. Essa ci dice che l'indirizzo estetico del ritmo chiuso, come era prevedibile, trae le sue origini da spunti disegnativi attraverso le sculture frontonali. Il disegno, ancora una volta, precede ed è maestro alla scultura e ancora una volta le sculture frontonali, traduzioni in tutto tondo di schemi disegnativi, sono il tramite per mezzo del quale questi passano alla statuaria. Tale constatazione conferma anche con nuovi dati di fatto la dipendenza di Policleto dall'arte delle sculture di Olimpia, sulla quale oramai abbiamo insistito più volte, e ci dice che il nuovo indirizzo è sorto nell'ambiente sicionio-argivo. Era infatti logico che l'indirizzo strettamente formale del ritmo chiuso si affermasse per la prima volta nella scuola che per tradizione dava ogni cura ai problemi formali e cioè, secondo i tempi, alla naturalezza anatomica, alle proporzioni e alla ponderazione, trascurando invece il lato espressivo.

∴

Il diadumeno paragonato con il doriforo rappresenta già una composizione elaborata, quasi ricercata, certo meno spontanea; tuttavia le ricerche del ritmo chiuso erano con esso ben lungi dall'essere esaurite. L'indirizzo del ritmo chiuso anzi non è più abbandonato, ma si rinnova con le successive conquiste dell'arte e adattandosi al gusto delle varie epoche si perpetua come prevalente indirizzo estetico, fino al tardo ellenismo, per rivivere poi nell'evo moderno, dal Rinascimento ai nostri giorni.

---

salvo il dato cronologico della stretta relazione fra la vittoria di Pantarkes e l'esecuzione dello Zeus (e questa è la cosa fondamentale), nè va perduta la speranza di potere un giorno solidificare la rivendicazione a Fidia di una statua di anadumeno, sia o non sia quella Farnese. Sulla questione vedi da ultimo: G. Q. Giglioli, in *Memorie dei Lincei*, ser. V, vol. XVI, fasc. VI (1921), p. 245 sgg.

(1) Questo fenomeno della stretta dipendenza dal passato è maggiormente evidente nell'arte greca, non perchè di natura più tradizionalista delle altre arti, ma perchè il suo sviluppo, esente da qualsiasi contatto con altre arti evolute, che non esistevano, è più puro, più rettilineo. Lo stesso fenomeno si ripete peraltro nelle arti di tutti i tempi compresa la modernissima. L'ultra-impressionismo di Medardo Rosso non è che l'esagerazione del *flou* alessandrino, lo stesso dinamismo plastico dei futuristi non è che il ritorno a uno stadio primitivo dell'arte, lo scioglimento della figura nei piani componenti, che troviamo per esempio nelle figure dell'Ogonè (Congo).

(2) Per il carattere statuario di parte di questo frontone in confronto della regola comune, vedere: A. Della Seta, *Genesi* della scultura, p. 137. L'altra [illegible] e l'orientale del tempio più antico di Delfi: *Fouilles de Delphes*, I, Parigi, 1915, fig. [illegible] a p. 134.

L'Amazzone Pamphilj (fig. 41) e l'atleta che si incorona del Museo delle Terme (fig. 49) mostrano come si propagasse subito nell'ambiente artistico più vicino al maestro e la statua pergamena che abbiamo creduto di poter attribuire a Fradmone (fig. 48) conferma che ciò non si limitava all'amazzone per ragioni di simmetria, ma si verificava in forma più semplice, forse per ragioni cronologiche, anche in altre opere di questo maestro. È interessante rilevare che la statua pergamena ripete, con forme molto più evolute, ma con varianti di composizione insignificanti, la Sterope del frontone orientale di Olimpia: ancora un legame fra l'arte argiva e quella di Olimpia.

Peraltro Policleto aveva esaurito, almeno nelle soluzioni principali, le risorse che poteva offrire la figura eretta, ad una sola veduta principale. Le opere di Fradmone non sono che variazioni più o meno felici delle sue.

La maggiore figura artistica che raccoglie l'indirizzo estetico di Policleto, lo fa suo e lo rinnova infondendogli nuova vita è Prassitele (1). Una delle sue prime opere, il Satiro che versa da bere (2) riprende il motivo del diadumeno, sostituendo l'elemento estraneo (benda) che in quello chiude materialmente la linea, con un elemento supposto (getto di liquido) e accentuandone il chiasmo con lo spostare su un lato e con l'abbassare il movimento delle braccia verso la gamba portante. In questa modificazione è già chiara la tendenza alle figure ondulate, con forte dislocazione del fianco portante, che diverranno tipiche di Prassitele in seguito all'adozione dell'appoggio. Una di queste è l'Apollino della tribuna medicea (3), il quale tuttavia nel suo motivo altro non è che una ripetizione dell'amazzone di Policleto. Anche l'Hermes di Olimpia (4) ripete il motivo dell'amazzone, giustificato questa volta o, più precisamente, illustrato dal motivo scherzoso del giuoco con il piccolo Dioniso. Il Satiro in riposo (1) unisce ad elementi dell'amazzone il motivo della mano contro il fianco, tolto dall'Herakles. Il partito di linee divergenti dal basso che si espande in alto nell'ampio contorno composto dal torso e dalle braccia, partito che abbiamo già notato nell'Herakles e nel diadumeno, è accentuato qui dal motivo della gamba piegata portata dietro quella portante, così che il fascio di linee divergenti ha un punto d'origine limitatissimo e acquista uno slancio maggiore, che accentua il contrasto fra parte bassa e parte alta della composizione. Più originale è la composizione del Saurottono (2) nel quale l'artista ha rinunciato alle risorse che offrivano le braccia diversamente piegate intorno al torso e ha composto il suo ritmo con la semplice linea del corpo umano messa a contrasto con la linea del tronco d'albero. Anche nella Cnidia (3) gli accessori sono parte essenziale nel comporre il ritmo della figura.

Anche Prassitele è dunque un ricreatore di ritmi chiusi, ma, come attico, secondo la tradizione della scuola, aggiunge a questa ricerca formale quella espressionistica di un delicato erotismo, e cura sempre di giustificare materialmente i movimenti delle sue figure (*oinochoe* e coppa nel Satiro giovinetto, grappolo d'uva nell'Hermes, lucertola nel Saurottono, idria e veste nella Cnidia), tendenza illustrazionista che pure deriva dalla tradizione attica in contrasto con la tendenza opposta di Policleto, che ama comporre le figure umane nella loro più schietta semplicità, riducendo al minimo gli elementi estranei.

Dalla stessa descrizione delle opere di Prassitele appare che il prototipo di tutte queste composizioni è l'amazzone policletea, nella quale sono contenuti, quasi come in germe, tutti gli elementi compositivi dell'arte prassitelica. Non che il motivo della figura appoggiata non si trovi in altre figure prima di Prassitele: l'Aphrodite con la tartaruga di Berlino (4) e l'Aphrodite fidiaca

---

(1) Per la stretta dipendenza di Prassitele da Policleto vedere anche: Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 543 sg. dove si accenna alla derivazione di tipi Prassitelici da tipi policletei: il Satiro che versa da bere dal diadumeno, l'Eros di Centocelle dall'efebo di Dresda; W. Deonna, l'*Archèologie* etc. I, 1912, p. 454.

(2) Paribeni, *Guida Mus. Naz.*, Roma, 1920, n. 63, p. 68; Helbig, *Führer*, II³, n. 1308, p. 103; Br. Br. tav. 376; Winter, *K. in B.*, 297, 5.

(3) Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, Monaco, 1897, n. 69, p. 49; Bulle, *d. sch. M.*, col. 134 e tav. 69; Winter, *K. in B.*, 297, 8.

(4) G. Treu, in *Olympia*, III, *Bildwerke*, p. 194 sgg. e tavv. 49-53; Bulle, *d. sch. M.*, col. 131 e tav. 68; Br. Br. tav. 466-67; Winter, *K. in B.*, 294, 1-2, 295, 1; Ducati, *Arte classica*, p. 461 sgg. e figg. 471-472.

(1) Vedi nota 3, col. 545.

(2) Amelung, *vaticanisches Museum*, II, 1908, n. 264, p. 448 sgg. e tav. 49; Helbig, *Führer*, I³, n. 191, p. 123 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, tav. 70 e col. 135; Winter, *K. in B.*, 294. 3; Ducati, *Arte classica*, p. 476 sgg. e fig. 467.

(3) Vedi nota 5, col. 746.

(4) R. Kekule v. Stradonitz, *eine Statue aus der Werkstatt des Parthenon*: Br. Br. tav. 537; Winter, *K. in B.*, 283, 1; Ducati, *Arte classica*, p. 365 sg. e fig. 356.

di Napoli (¹) sono altri esempi, ma che l'ispirazione venga proprio da Policleto è dimostrato dalla ponderazione che in Prassitele è la stessa di Policleto, per quanto più evoluta e più giustificata (²).

L'indirizzo estetico di un artista, ripetiamo, è l'elemento più individuale della sua arte: lo stile è necessariamente legato all'ambiente (epoca, scuola), ma l'indirizzo estetico è atto puramente individuale. A questo proposito si potrebbe anzi risuscitare con una certa giustificazione la vieta distinzione filosofica di *forma* e *contenuto*, identificando forma con lo stile, contenuto con indirizzo estetico. Lo stesso indirizzo può essere infatti comune a più scuole e il caso Policleto-Prassitele ne è un esempio, come pure nella stessa scuola si possono trovare indirizzi diversi (³). Tale fenomeno, naturalmente diventa più frequente, quasi generale, con la fine del sec. V, quando si va perdendo la tradizione delle scuole-famiglia e l'arte greca assume un aspetto stilisticamente meno vario, che si sviluppa non tanto secondo correnti più o meno topografiche, quanto secondo correnti puramente estetiche. A questo risultato ha contribuito certo in modo decisivo l'attività ateniese di Policleto e della sua scuola, con la quale si è avuto quasi un versamento della tradizione peloponnesiaca, fino ad allora nettamente individuata di contro alle altre scuole, nel crogiuolo attico.

Il passaggio degli elementi artistici da Argo ad Atene e precisamente da Policleto a Prassitele è del resto provato dai monumenti: fra l'amazzone e l'Hermes di Olimpia si dispongono il Narciso (¹), nel quale è ancora tanto di spirito policleteo e il *Jovan* [illegible] del Prado così strettamente collegato (²). Lo Zeus della [illegible] Hall (³) a un corpo di proporzioni, ponderazione e forme policletee unisce una testa che già prelude lo stile prassitelico; l'Ermafrodito di Berlino (⁴) sia o non sia di Polykles, è pure molto significativo perchè ha forme policletee, ma per il soggetto è concezione puramente prassitelica. Con queste opere la catena stilistica e storica è completa. Del resto l'imitazione dell'atleta Westmacott di stile attico trovata ad Eleusi (⁵) e la terracotta del British Museum riproducente il diadumeno, di stile addirittura prassitelico (⁶), dimostrano materialmente come i tipi creati da Policleto venissero accolti dalla scuola di Prassitele.

∴

Si è molto discusso per accordare due notizie relative a Lisippo che sembrano contraddirsi a vicenda: l'aneddoto ricordato da Duride (⁷), secondo cui nessun artista sarebbe stato maestro di Lisippo, il quale avrebbe appreso solo dalla natura, e il passo ciceroniano, dove è detto che Lisippo dichiarava di aver avuto per maestro il doriforo di Policleto (⁸). In realtà se ci facessimo a ricercare nell'*apoxyomenos* un ricordo anche lontanissimo del doriforo, sarebbe opera vana. L'*apoxyomenos* è sotto ogni rispetto cosa tanto nuova che nulla in esso può essere confrontato con la statua policletea. Al preciso naturalismo di questa è subentrato un fare [illegible] che è appunto il frutto dello studio diretto della natura, quale era comportato dai nuovi tempi e dall'abbandono di ogni insegnamento tradizionale, noi diremmo accademico.

(¹) L. Mariani, in *Guida Ruesch*, n. 132, p. 41; Einzelaufn. 512-513; P. Arndt, in Br. Br. testo alla tav. 673 (1914).

(²) La piccola Afrodite in bronzo di Dresda: Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 621 sgg. e fig. 122 a p. 622, con il suo punto di appoggio spostato in alto ricorda molto la composizione del Saurottono, tipo di ritmo che sembra più evoluto, ma si tratta di arte minuta e perciò è imprudente attribuire una cronologia molto recisa. Il Deonna, l'*Archéologie* etc., I, 1912, p. 276 aggiunge a questi esempi anche l'Artemide di Metellino, accogliendone l'attribuzione a Strongilion fatta da S. Reinach, *Rev. Arch.* 1904, I, pp. 34-39 e tav. III-IV; *Recueil des têtes antiques*, Parigi, 1903, tav. 163-164, p. 126 sg., ma tale attribuzione, consigliata da considerazioni stilistiche molto vaghe, non ha fondamento, anzi è molto discutibile se la statua sia effettivamente la replica di un originale più antico o non piuttosto una composizione ellenistica (III sec. circa) di sapore prassitelico. In proposito vedi anche Noack, in *Jahrbuch*, XXV (1915), p. 178, nota 2.

(³) Se il discobolo dell'Antiquarium (vedi coll. 580 e 734) composizione di carattere nettamente dinamico, è veramente di Naucide esso attesterebbe appunto la coesistenza di indirizzi opposti nella stessa scuola, anzi in uno stesso ristretto ambiente artistico.

(¹) Vedi nota 2, col. [illegible].

(²) E. Barron, *Catálogo*, Madrid, [illegible] e tav. [illegible]; *Einzelaufn.* [illegible]; [illegible]; cfr. poi Helbig, *Führer*, [illegible]; Dehn, in *Jahrbuch* XXVII [illegible] e XXIX [illegible] p. 121 sg.; W. Klein, in *Jahreshefte* XV (1912) p. [illegible].

(³) Furtwängler, [illegible] e tav. I e III. La sua attribuzione a [illegible] non è fondata su dati di fatto positivi.

(⁴) Kekulé, [illegible]; Furtwängler, [illegible] pp. [illegible] e tav. XII; Kekulé, *griech. Skulpt.* p. 2[illegible] sg. e fig. a p. [illegible].

(⁵) D. Philios, in *Ἐφημ. ἀρχ.* [illegible] e tav. X-XI; Stais, *Marbres et bronzes*, n. 254, p. 7[illegible]; [illegible] col. 1[illegible] e tav. [illegible].

(⁶) *Journ. of hell. studies*, VI ([illegible]) tav. [illegible].

(⁷) In Plinio, *N. H.* XXXIV, 61.

(⁸) Cic., *Brutus*, [illegible].

cui allude Duride. L'illusionismo dell'*apoxyomenos* ci fa anche ricordare che Lisippo si vantava di rappresentare gli uomini quali appaiono non quali sono (1). Ma malgrado questa assoluta indipendenza Lisippo poteva dire tuttavia di aver avuto il doriforo come maestro, perchè se diversi e completamente nuovi erano in lui lo stile e la posizione rispetto alla natura, identici erano i problemi formali ed estetici che si poneva. Come per ciò che riguarda proporzioni, ponderazione e ritmo di composizione il doriforo riassume tutta l'arte greca fino alla metà del V secolo, così fa l'*apoxyomenos* per l'arte greca del IV sec. Nell'uno e nell'altro sono risolti con mezzi diversi gli stessi problemi, l'indirizzo estetico di Policleto è quello di Lisippo e primissimo fra gli altri problemi è comune ad ambedue quello del ritmo chiuso. Soltanto, mentre nelle statue di Policleto si hanno ritmi nel piano, in Lisippo parte delle membra si protendono in avanti, la composizione non è più ad una, ma a più vedute principali e si hanno ritmi nello spazio.

L'*apoxiomenos* rappresenta nell'arte di Lisippo ciò che rappresenta il doriforo nell'arte di Policleto: l'opera semplicissima e perfetta, che riassume un'epoca e fa la gloria non di un artista, ma di un popolo. Peraltro come Policleto, spinto dalla necessità del nuovo, progredì elaborando sè stesso, così fece Lisippo (2), ma non tanto con lo sviluppare il principio del ritmo chiuso nella figura eretta, quanto creando nuovi tipi nei quali questo principio potesse trovare soluzioni in certo qual modo più erastiche.

L'Ares Ludovisi (3) è un superbo esempio di ritmo chiuso in una figura seduta e ad esso fanno seguito l'Hermes in riposo di Ercolano (4), la Tyche di Antiochia (5), la fanciulla pensierosa dei Conservatori (1). Invece l'Hermes Lansdowne che si allaccia il sandalo (2), al quale si accostano il Poseidon Lateranense (3) e l'Alessandro di Monaco (4), è il più completo esempio di un ritmo chiuso in una figura piegata in avanti.

Come poi le figure appoggiate di Prassitele rappresentano l'elaborazione dei semplici ritmi nel piano di Policleto, così anche ai ritmi nello spazio di Lisippo segue una fase di ulteriore elaborazione, si potrebbe dire di complicazione. Dalle sue figure sedute o piegate in avanti si passa alle figure raggomitolate: lo slanciato ritmo originario del diadumeno si raccorcia attraverso Prassitele e Lisippo, si stringe, si complica in sè stesso, perdendo via via lo stelo elegante che reggeva l'armoniosa corona delle braccia, finchè si riduce ad un ritmo sferico. Lo spinario Castellani (5), l'arrotino degli Uffici (6) e il Persiano dei Candelabri (7) rappresentano una successione evolutiva molto chiara, che culmina nell'Aphrodite di Doidalses (8).

Le possibilità del ritmo chiuso nella figura umana erano esaurite, ma il tardo ellenismo riesce a creare ancora del nuovo su questa via, ricorrendo a ritmi composti. Tralasciando i gruppi e *symplegmata* erotici nei quali non prevalgono tanto preoccupazioni estetiche, quanto desiderii illustrativi ed edonistici, ecco i lottatori degli Uffizi (9) in cui sono intrecciati due ritmi sferici, il Satiro che porta Dioniso fanciullo sulle spalle (10), com-

---

(1) Plinio, *N. H.*, XXXIV, 65.

(2) La cronologia delle opere di Lisippo è ben lungi dalla precisione che abbiamo raggiunto per quello di Policleto, quindi non è possibile dire a che punto della sua attività si debba collocare l'*apoxyomenos*, ma, per le ragioni generali esposte altrove (col. 665), propendo a credere che, data la sua perfetta semplicità, sia frutto della prima attività del maestro.

(3) Paribeni, *Guida Mus. Naz.* 1920, n. 71, p. 73; Helbig, *Führer*, II³, n. 1297, p. 91 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 360, tav. 156; Br. Br. tv. 388.

(4) Sogliano, in *Guida Ruesch*, n. 841, p. 208 sg.; Br. Br. tav. 282; Bulle, *d. sch. M.*, col. 361, e tav. 166; Ducati, *Arte classica*, p. 507 sg. e fig. 496.

(5) Helbig, *Führer*, I³, n. 362, p. 232 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 376; Br. Br. tav. 154 e 610 (P. Arndt).

(1) Bulle, *d. sch. M.*, col. 376 e tav. 171; P. Arndt, in Br. Br. testo nella tav. 610 e fig. 6.

(2) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung*, n. 287, p. 309 sgg., Br. Br., tav. 67; *Einzelaufn.* nn. 851-852: Ducati, *Arte classica*, p. 507 sg. e fig. 497.

(3) Helbig, *Führer*, II³, n. 1188, p. 25 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 138, e tav. 73; Br. Br. tav. 243; Ducati, *Arte classica*, p. 508 sg. e fig. 498.

(4) Furtwängler-Wolters, *Beschreibung*, n. 298, p. 323 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 192; Br. Br. tav. 105; Ducati, *Arte classica*, p. 510 sg. e fig. 502.

(5) Vedi nota 9, cap. XIII.

(6) Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, n. 68, p. 47 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 398 e tav. 181; Br. Br. tav. 425; Ducati, *Arte classica*, p. 590 sg. sg. e fig. 582.

(7) Helbig, *Führer*, I³, n. 372, p. 240 sg.; Br. Br. tav. 481 *a*.

(8) Amelung, *Vaticanisches Museum*, II, 1908, n. 427, p. 680 sgg. e tav. 76; Helbig, *Führer*, I³, n. 248, p. 161 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 399 e tav. 182; Br. Br. tv. 434; Ducati, *Arte classica*, p. 578 sg. e fig. 568.

(9) Amelung, *Führer durch die Ant. in Florenz*, n. 66, p. 45 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 401 e tav. 184; Br. Br. tav. 431; Ducati, *Arte classica*, p. 575 sg. e fig. 564.

(10) A. Minto, in *Ausonia*, VIII (1919) p. 90 sgg. e tav. IV.

Fot. Gab. Un. Roma.

Fig. 92. — Il *discoforo*.
(Parigi, *Bibl. Nazionale*, bronzo).

Fot. Gab. Un. Roma.

Fig. 93. — L'*Hermes*.
(Francia, *prop. privata*, bronzo da Annecy).

Fotogr. Alinari.

Fig. 94. — Il *doriforo*.
(Firenze, *Uffizi*, statua n. 75).

Fotogr. Anti.

Fig. 95. — Il *Kyniskos*.
(Roma, *Giardini del Quirinale*: fontana dell'Apollo).

Fig. 96. — L'*Herakles*.
(Ricostruzione).

Fig. 97 — L'[illegible]
([illegible] n. 7).

[illegible]

Fig. 98 — Il [illegible]
(Atene, *Museo Nazionale*: [illegible]).

posizione a due ritmi chiusi sovrapposti, il gruppo del Laocoonte a tre ritmi composti insieme (1).

Dalla sovrana purezza di linee del doriforo al groviglio dell'Aphrodite di Doidales, ecco il ciclo compiuto dall'intuizione cui Policleto per primo diede forma chiara e sistematica.

Naturalmente l'apparire di ritmi più evoluti e più complessi non esclude l'insistere parallelo di motivi più semplici. Così il diadumeno si rinnova nel tipo dell'Anadiomene (2), la danzatrice ercolanese nell'Artemide di Gabii (3), l'Ippodamia di Olimpia nella Venere medicea (4) e nello stesso Lisippo l'Eros che piega l'arco (5) attesta il continuare di ritmi nel piano accanto ai nuovi ritmi nello spazio.

Anche da questo punto di vista l'arte è il grande tesoro comune a cui tutti apportano nuovi beni, ma i nuovi non fanno dimenticare gli antichi, l'intuizione cui è stata data forma una volta non va più perduta; il ritmo chiuso, affannosamente ricercato da Policleto per primo, sarà uno dei principali miraggi di tutte le generazioni e di tutte le arti successive.

CAPITOLO XIV.

I soggetti.

Accanto alle caratteristiche puramente formali: tecnica, simmetria, armonia, euritmia, così gli antichi, come i moderni, hanno rilevato nell'arte di Policleto altre caratteristiche, che, più che la forma, riguardano il soggetto. Policleto si sarebbe limitato a modellare esclusivamente figure giovanili, non avrebbe saputo caratterizzare bene i numi in confronto dei mortali, quelli troppo umanizzando, questi troppo idealizzando e, tratto caratteristico di tutte sarebbe stata la trascuratezza del lato espressivo, che alcune volte avrebbe raggiunto perfino l'[illegible].

Molti di questi giudizî risalgono, per quanto sappiamo, a Varrone, le cui parole peraltro non sono assolute, come generalmente si ritiene, e non si può escludere si riferiscano a un determinato gruppo di opere di Policleto, anzichè a tutta la sua attività (1). Tuttavia bisogna convenire che i monumenti, all'ingrosso, le confermano.

Nessuna delle numerose statue che ora ci sono note supera la prima virilità: lo stesso doriforo, nel quale è sviluppata più che nelle altre la maschia vigoria delle corporature policletee, è sempre il giovane della palestra, pienamente sviluppato, ma pur tuttavia nel primo fiore dell'età, così che Plinio poteva dirlo un « viriliter puer ». Perfino la Hera, la solenne sposa di Zeus, ringiovanisce fra le sue mani e ci appare una donna che appena si dischiude alla vita, forse anche in obbedienza a particolari tradizioni religiose locali (2), ma ad ogni modo in piena corrispondenza con quella che sembra essere la predilezione costante dell'artista.

L'« *Artemon periphoretos* » doveva essere singolare nell'opera di Policleto anche per questo riguardo, ma appunto la sua singolarità non distrugge quella che per le altre opere appare affermazione ben giustificata. Forse Policleto dovette adattarsi a questo singolare lavoro, così estraneo al suo temperamento, per acquiescienza a Pericle: anche i grandi artisti devono pur concedere qualchecosa ai desiderî dei loro protettori e il sacrificio non doveva sembrare eccessivo per un protettore così geniale.

Qualche varietà si può invece avvertire nella rappresentazione di età più tenere. Si è voluto vedere nell'arte di Policleto una vera gamma di età giovanili

(1) Amelung, *Vaticanisches Museum*, II, 1908, n. 74, p. 181 sgg. e tav. 20; Helbig, *Führer*, I³, n. 151, p. 95 sgg.; Br. Br. tav. 236; Bulle, *d. sch. M.*, col. 506 e fig. 155; Ducati, *Arte classica*, p. 625 sgg. e fig. 618.

(2) L. Mariani, in *Boll. d'Arte*, VIII (1914), p. 179 sg.

(3) Fröhner, *Sculpt. ant. au Louvre* 97; Klein, *Praxiteles*, p. 301, fig. 54; Br. Br. tav. 59; Winter, *K. in B.*, 297, 6; Ducati, *Arte classica*, p. 480 sg. e fig. 470.

(4) Amelung, *Führer durch die Ant. in Florenz*, n. 67, p. 46 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 338 e tav. 156; Br. Br. tv. 374; Ducati, *Arte classica*, p. 567 sg. e fig. 566.

(5) H. Stuart Jones, *Capitolin-Catalogue*, p. 87 sg. n. 5 e tav. XVIII, 5; Helbig, *Führer*, n. 176, I, p. 426 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 122 e tav. 63 (replica Museo Britannico); Ducati *Arte classica*, p. 505 sg. e fig. 495. Per la meravigliosa replica trovata recentemente a Cirene vedi: E. Ghislanzoni, in *Not. Minist. Colonie*, II (1916), p. 42 sgg. e tav. III.

(1) Questa è anche l'opinione del Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 210 nota.

(2) Waldstein, in *Journ. Hell. St.* XXI (1901), p. [illegible]. Il Ducati, *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, in *Mem. dei Lincei*, XIV (1909), p. [illegible], pensa che Policleto per la sua Hera si sia ispirato in Atene [illegible] riprodotta da Midia nella celebre idria del Museo Britannico: *Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmal.* tav. 8. La testa del Waldstein ha vari punti di contatto con quella dell'idria [illegible] e ha quindi anche il carattere accentuatamente giovanile.

diverse, che sarebbero rappresentate dall'atleta Westmacott, dall'efebo di Dresda (Cap. IV), dal versatore d'olio di Petworth (1), dal Narciso di Kerdon (2), dal Pan di Leida (3), dall'Idolino (4), insomma da tutta la lunga serie di figure di giovinetti attribuita a Policleto. Molte delle differenze stilistiche che contraddistinguono e separano fra di loro queste opere, specialmente dal punto di vista anatomico, sarebbero dovute non a una mano diversa, ma alla diversa età che l'artista avrebbe voluto rappresentare. Anche il notevole divario esistente fra il discoforo e il doriforo deriverebbe dalla diversità delle età raffigurate. Abbiamo già visto che tale divario esiste effettivamente e notevole e che è dovuto non a diversità del soggetto, ma ad una notevole distanza cronologica dell'uno dall'altro. Rimane quindi solo l'atleta Westmacott ad attestare che quando Policleto abbandonò la virile giovanilità del discoforo, dell'Hermes, del Doriforo, dell'Herakles e del diadumeno, lo fece solo per figure ancora più giovanili, rifuggendo effettivamente dal rappresentare l'età matura.

***

La vivace discussione agitata a proposito del soggetto del doriforo e del diadumeno e il fatto che le copie dell'Herakles poterono senza nessuna difficoltà essere riferite ad un tipo atletico, sono le prove evidenti che le figure divine di Policleto non sono caratterizzate così da essere facilmente distinte da quelle umane. La precisa conoscenza che con gli studi precedenti ci siamo potuti formare di sicuri tipi divini conferma pienamente il giudizio antico.

Lasciando da parte l'amazzone, per il suo carattere speciale, se mettiamo a paragone da una parte il discoforo, il doriforo, l'atleta Westmacott e il diadumeno, dall'altra l'Hermes, l'Herakles e la Hera, rileveremo che le teste delle figure umane erano portate già a tale altezza di idealizzazione, da escludere ulteriori possibilità per le teste delle figure divine. Non è dunque che Policleto infonda minore idealità degli altri artisti contemporanei nelle sue statue di numi, chè poche figure del V secolo superano le sue in bellezza e maestà, ma è insensibile il rapporto interno di idealità fra le sue figure umane e le sue figure divine. Del resto era nella tradizione della scuola argiva e quindi doveva essere nel carattere della sua arte una certa trascuratezza del lato espressivo: l'opposizione fra dorismo e atticismo è inoppugnabile nelle sue grandi linee e solo con il IV sec. si può dire che cessi la tradizione delle grandi scuole locali, per dare il passo a una specie di *κοινή* artistica, comune a tutti i paesi ellenici. Quella tradizione che si era affermata e aveva dato i suoi frutti più belli nella prima metà del V sec. con la generazione dei «precursori» era ancora vivissima ai tempi di Policleto, che anche in questo si mostra figlio dei suoi tempi.

La mancanza di caratterizzazione dei tipi divini nelle teste, trova riscontro nel resto delle figure. Hermes ha un solo attributo: il caduceo, poichè nell'originale mancavano certo quelli che pure erano gli attributi più comuni del nume: il petaso, le alette talari, la clamide. Il caduceo basta a individuare il nume, il gesto oratorio della destra a precisarne la particolare accezione nel caso specifico. Herakles ha la sola clava, attributo proprio anche di Teseo, ma pure questa volta il motivo del pugno sinistro appoggiato dietro il dorso basta a dirci che è raffigurato proprio Herakles, l'eroe che riposa vittorioso dopo qualcuna delle sue fatiche. L'amazzone è indicata come tale dalla quasi nudità eroica e dallo sperone al piede sinistro. Niente copricapo frigio, niente arco, frecce, faretra; è abolita anche la lancia, che Fidia e Cresila avevano conservato.

E come nei numi e negli eroi, così negli atleti: una corona per l'atleta Westmacott e un *ἀκόντιον* per il doriforo, una benda per il diadumeno. Assistiamo ad una vera reazione all'illustrazionismo dell'arte arcaica. I maestri «precursori» anche tentando nuovi problemi artistici erano rimasti fedeli ad esso per tradizione, altri, contemporaneamente a Policleto, lo manterranno e lo porteranno ad altezze rinnovate e insperate, primo fra tutti Fidia, Policleto attratto da altri problemi lo abbandona, anzi probabilmente lo avversa, tanto poco concede ad esso nelle sue opere.

Dunque anche per ciò che riguarda gli attributi, intesi nel senso più lato (particolari somatici, vestire, attributi veri e propri) nell'arte di Policleto non vi è differenza fra figure divine e figure di mortali: quelle sono ben determinate, ma con il minimo di mezzi stretta-

(1) Vedi nota 3, col. 582.

(2) Vedi nota 2, col. 545.

(3) A. H. Smith, *Sculpture-catalogue*, III, Londra, 1904, nn. 1666-67, p. 61 sg. e tav. VII; Br. Br. tav. 47.

(4) Vedi nota 4, col. 582.

mente indispensabile: Policleto usa nel campo figurativo un parlare piano, in reazione al parlare ornato dei suoi predecessori e di parte dei suoi contemporanei. Nelle sue opere è la chiarezza cristallina dell'espressione esatta, cui nulla può essere aggiunto, nulla tolto.

***

Tuttavia il convincimento, si può dire generale, che Policleto nelle sue statue abbia trascurato il lato espressivo, è una delle tante frasi fatte, che risalgono a tempi in cui la storia degli artisti greci era ancora bambina, ma che passano tuttavia per verità assiomatiche. Tale asserzione formulata una prima volta sulla base del solo doriforo, si è infatti mantenuta in seguito, a dispetto delle opere che via via sono state rivendicate a Policleto. Non che in questo, frutto purissimo del dorismo, si possa riconoscere la tipica corrente espressiva propria dell'atticismo; non che in Policleto si voglia vedere ciò che sarà possibile solo dopo l'innovazione di Scopa; ma considerata l'opera sua nel suo tempo, egli, anche per questo riguardo, non apparirà certo da meno degli altri artisti contemporanei.

È noto che gli scultori della prima metà del V sec. quando dal soggetto delle loro statue furono condotti a tentare l'espressione di un sentimento, lo fecero introducendo nella composizione il gesto che meglio poteva indicare tale sentimento e in tale funzione una varia inclinazione della testa ebbe parte preponderante, ma nessun riflesso del sentimento espresso è possibile scorgere nel viso (1). Le infinite contrazioni muscolari che fanno del viso la parte espressiva per eccellenza del corpo umano, sono completamente ignote a quegli artisti (2). Così avviene per lo meno nella statuaria, « frontale » chè invece nelle sculture decorative, frontoni, metope, fregi, come quelle che avendo un substrato disegnativo hanno strette relazioni con la pittura e perciò sono, per varii rispetti, più evolute delle sculture isolate di tutto tondo, non mancano esempi del più violento e del più evidente fra gli stati d'animo, il dolore fisico, espresso con la mimica del viso. Le teste di guerrieri morenti di Egina (1), i centauri del frontone occidentale di Olimpia (2) sono fra i più chiari.

Nelle opere giovanili Policleto usa i mezzi propri del suo tempo (3). L'atleta Westmacott con il movimento della testa associato alla compostezza del corpo e al gesto esitante del braccio destro, esprime in modo perfetto la modestia dell'atleta vincitore, che contiene la gioia per la vittoria raggiunta nel timore di offendere i numi. Con quest'opera Policleto non solo affronta, con i mezzi del suo tempo, l'espressione di un sentimento, ma di un sentimento delicatissimo e complesso. Analogo è il motivo del discoforo, per quanto più semplice. Lo stesso sentimento è espresso anche nel diadumeno: anche questa volta il giovane, nell'atto di cingere la tenia della vittoria, si raccoglie nella sua modestia, timoroso di troppo vantarsi del dono concessogli dai numi. L'espressione della modestia è ottenuta con gli stessi mezzi, per quanto forse non sia così evidente come nell'atleta Westmacott. Nè si può dire che tuttociò sia nostra illusione e che un [illegible] movimento fosse richiesto dall'azione: l'[illegible] di [illegible] (4) e il diadumeno Farnese mostrano come l'identica azione potesse essere interpretata con spirito diverso e anche diametralmente opposto.

Nella seconda fase della sua attività Policleto comincia peraltro a non accontentarsi più dei semplici mezzi offerti dall'arte del suo tempo per l'espressione dei sentimenti e dai quali aveva pure saputo trarre effetti meravigliosi e si mette sulla strada del [illegible]. La testa dell'Herakles messa a confronto con quella del doriforo, mostra il grande progresso compiuto dall'artista nel modellare le ossa del cranio e i muscoli del viso: le bozze frontali più accentuate, l'arcata [illegible]

(1) Per l'espressione del dolore fisico si veda l'Amazzone Capitolina (nota 1, col. 602), per il dolore morale la Penelope Chiaramonti (nota 4, col. 611), per la benignità divina l'Apollo del Tevere (nota 4, col. 712), per lo stupore l'Atalante della Galleria dei Candelabri: Helbig, *Führer*, I³, n. 364, p. 234 sgg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 304 sgg. e tav. 142; A. Della Seta in *Ausonia*, VII (1915), p. 1 sgg.

(2) Un tentativo non trascurabile è nel Marsia di Mirone, ma tolto questo, si confrontino le teste delle opere ricordate alla nota precedente.

(1) Furtwängler-[illegible], [illegible] n. [illegible], p. 118 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, tav. [illegible] [illegible]

(2) Olympia, III, [illegible] tav. XXV, XXVI, XXXI, [illegible]

(3) [illegible]

(4) *Mon. Piot* XVII [illegible] p. 5 sgg. e tav. [illegible]

il rinnovato illusionismo delle palpebre e soprattutto l'arcata orbitaria che si ingrossa esternamente schiacciandosi contro il bulbo, rappresentano il primo stadio di quel mimetismo, che, sviluppato e affermato in seguito da Scopa, giungerà agli estremi illusionistici dell'ara di Pergamo.

Gli stessi elementi appaiono ancora più accentuati nella testa atletica dell'Antiquarium, dove l'aspetto «patetico» è accentuato dalla bocca leggermente aperta fino a lasciar scorgere i denti, per quanto conoscendosi una sola copia di questo tipo non si possa dire se tale particolare fosse proprio dell'originale o sia dovuto al copista.

Dove peraltro Policleto si mostra maggiormente innovatore, reagendo all'espediente generale delle teste reclinate e sviluppando ancora più il mimetismo, è nell'amazzone. Abbiamo visto che il motivo della testa reclinata era diventato il complemento comune per l'espressione dei più svariati sentimenti, dal dolore fisico alla benignità divina: Policleto ricorre al movimento inverso e rovescia la testa all'indietro. Anche questo motivo deriva da esempi disegnativi (1), e infatti l'esempio statuario più antico, forse unico anteriore all'amazzone di Policleto, è la niobide ferita delle Terme (2), che, come probabile figura frontonale, ha appunto prevalente carattere disegnativo. La naturalezza del movimento e quindi l'importanza dell'innovazione, appare chiaramente quando si pensi al successo che ha in seguito, dalle teste scopadee di Tegea (3), alla Niobe degli Uffizi (4) e via via al Tritone vaticano (5), a varie figure dell'ara di Pergamo (6) e al Laocoonte (7).

Il nuovo movimento rappresenta già di per sè una forza espressiva superiore al movimento tradizionale; ma Policleto lo avvivò anche più sviluppando il mimetismo delle singole parti del viso: ritornano le arcate orbitarie sviluppate esternamente e schiacciate contro il bulbo, ritorna la bocca dischiusa che lascia intravvedere i denti, ma in più gli occhi assumono un aspetto lagrimoso per effetto della palpebra inferiore roveseiata all'infuori. Abbiamo trovato questo particolare anche nella testa di Hera, richiesto da necessità tecniche, il materiale eburneo, ma questa volta, essendo la statua di bronzo, nessuna necessità tecnica l'ha imposto: l'artista ha ricorso a questo mezzo per dare al viso dell'amazzone una particolare intensità espressiva.

Dunque l'esame delle opere di Policleto, considerate nella loro successione cronologica, ci mostra che egli non ha trascurato, ma fin dalle primissime curato il lato espressivo. In quelle giovanili è adottato il motivo della testa reclinata comune a tutti gli artisti del tempo e da esso Policleto trae effetti che nell'atleta Westmacott si può dire veramente che superino ogni altra opera contemporanea, in quelle dell'età matura sono tentate nuove vie fino a preludere ai mezzi mimetici, che individueranno l'arte di Scopa. Il passo dei Memorabili (1) in cui Socrate conduce Kleiton a meditare sulla necessità e sul modo di esprimere anche l'animo delle sue figure non è forse senza un concreto valore storico; forse proprio da quel dialogo, oltre che dal contatto diretto e prolungato con l'ambiente artistico ateniese, Policleto fu indotto a studiare e ad approfondire questo lato della sua arte. Il fatto che la ricerca espressiva si accentua proprio nelle sue opere più tarde conferma l'ipotesi (2).

CAPITOLO XV.

Una vita.

Esaurita la parte positiva delle ricerche su Policleto, in quest'ultimo capitolo tento di ricomporne l'attività quale risulta dagli studi precedenti, inquadrandola nell'arte e nella storia dei suoi tempi. Per dar vita e colore al disegno espongo i fatti e le ipotesi con qualche libertà; chi trovi che la parte fatta

(1) Vedere Deonna, *l'expression* etc., p. 286 *sgg.*

(2) Paribeni, *Guida Mus. Naz.* Roma, 1920, n. 354, p. 118 sg.; Bulle, *d. sch. M.*, col. 322 sgg., tav. 149 e fig. 323; Ducati, *Arte classica*, p. 318 sg. e fig. 318.

(3) Staïs, *Marbres et bronzes*, nn. 178–180, p. 32; Bulle, *d. sch. M.*, col. 479 e tav. 211 e per l'occhio in particolare col. 442 e tav. 195, 1; Br. Br. tav. 44; Winter, *K. in B.*, 300, 2-6; Ducati, *Arte classica*, p. 465 sg. e fig. 455.

(4) Amelung, *Führer durch die A. in Florenz*, n. 174, p. 117 sgg.; Br. Br. tav. 311; Winter, *K. in B.*, 307, 1; Ducati, *Arte classica*, p. 485 sg. e figg. 473-475.

(5) Amelung, *vaticanisches Museum*. II. 1908, n. 253, p. 418 sgg.; Helbig, *Führer*, I³, n. 185, p. 119 sg.; Br. Br. tav. 137; Bulle, *d. sch. M.*, col. 484 e tav. 219.

(6) *Pergamon*, III, 2, p. 13; Collignon-Pontremoli, *Pergame*, p. 76; Br. Br. tav. 484. Ducati, *Arte classica*, fig. 588.

(7) Vedi nota 1, col. 765.

(1) Senofonte, *Memor.*, III. 10. 6.

(2) Lo stesso concetto è espresso da H. Brising, *Images classiques*, p. 205.

al «probabile» o al semplice «possibile» è eccessiva, tralasci questo capitolo e ricostruisca da se la figura dell'artista in base ai dati di fatto assodati nel resto del lavoro.

***

L'*altis* di Olimpia forse non vide mai tanta attività artistica, come intorno al 460 av. Cr. I grossi lavori per il tempio di Zeus erano finiti e quelli per la sua decorazione volgevano alla fine, mentre all'intorno sorgeva rapidamente la folla di statue votive, che doveva dare il suo aspetto caratteristico al sacro recinto. Tre artisti particolarmente famosi si disputavano in quegli anni le più ambite commissioni per Olimpia: Pitagora di Reggio, che giusto allora vi innalzava il maggior numero delle sue statue atletiche, Calamide dall'ignota patria, che, finito da tempo il coro di fanciulli dedicato dagli Acragantini, attendeva forse a collocare i cavalieri di Hierone di Siracusa e Mirone che modellava il Ladas e il Timanthes. Fidia, era lontano da Olimpia, impegnato in lavori ad Atene e a Delfi. Assenti erano anche gli Egineti, la scuola dei quali stava spegnendosi: Onatas, Glaukias, Simon e Theopropos è probabile avessero già chiuso la loro attività. Come gli egineti, così erano assenti i sicioni o per lo meno ci sfugge chi fosse in questo periodo il rappresentante della loro scuola, che pure doveva essere tuttora in pieno fiore: fra la generazione di Canaco e Aristokles e quella di Policleto sta una lacuna che non sappiamo colmare.

Preponderante per numero di artisti e attivissima appare invece la scuola argiva. Dovevano essere ancora attivi Argeiadas, figlio e discepolo del grande Hagelaidas, nonchè Atotos e Asopodoros, che qualche decennio prima avevano eseguito il donario di Prassitele, e proprio in quegli anni Glaukos e Dionysios modellavano i ricchi e multiformi donari del reggino Mikythos.

Era dunque in Olimpia una grande attività di artisti dori per atleti, città e principi dori, chè anche Calamide lavorava allora quasi esclusivamente per i dori. Ci mancano ancora gli elementi per dire a chi si debbano attribuire le sculture del tempio di Zeus; un fatto solo si può dire assodato: per lo meno i modelli del frontone orientale furono sbozzati dal maestro dell'Hestia Giustiniani e dell'Apollo dell'Omphalos, il quale dovette essere anche il maestro di Policleto. La tradizione dice Policleto allievo di Hagelaidas, ma la notizia, che semplici constatazioni cronologiche consentono nel modo più assoluto, non ha maggiore valore per Policleto di quanto l'abbia per Fidia del quale conosciamo per altra via il vero maestro: Hegias. Molto acutamente un moderno ha voluto correggere il nome di Hagelaidas in quello di suo figlio Argeiadas, ma, secondo ogni apparenza, la notizia di Plinio non è deformata, bensì completamente errata. Se è difficile dare un nome al maestro dell'Hestia Giustiniani è difficile anche il localizzarlo; da quanto abbiamo già messo in rilievo egli era certo peloponnesiaco e poichè non vi è motivo di dubitare dell'origine sicionia di Policleto, non è forse troppo ardito pensare più a Sicione che ad Argo.

Intorno al 460 av. Cr. possiamo dunque pensare Policleto giovinetto, non ancora ventenne, lavorare in sottordine alle sculture del tempio di Zeus. Avrà aiutato semplicemente a sbozzare le grandiose figure dei frontoni o è stata la sua collaborazione di maggiore entità, non possiamo dire; certo la decorazione scultoria del tempio di Zeus, insieme alle opere con essa collegate e alle opere di Pitagora e di Calamide che sorgevano allora nell'*Altis*, è stata la grande scuola che ha formato i caratteri della sua arte nel momento più sensibile della sua vita. La visione nello stesso luogo dei prodotti di maestri e di scuole diverse fra di loro e l'esame delle opere dei maestri arcaici, che già allora dovevano sembrare di gran lunga superate, ma che pure dovevano colpire per la loro stessa singolarità e attrarre l'attenzione degli artisti con il fascino della tradizione dedalica, contribuirono certo a sviluppare nel giovane Policleto lo spirito osservatore e speculativo che più tardi doveva affermarsi nel «canone».

Ma se la probabile collaborazione alle sculture del tempio gli avevano permesso un lungo soggiorno ad Olimpia fra i capolavori dell'arte, essa non poteva bastare al suo spirito che sentiva fremere in sè la sicura baldanza del genio. Gli abbisognava la prova che gli permettesse di misurarsi con i grandi che avevano già illustrato la casa di Zeus.

La commissione desiderata venne. Xenokles della Menalia aveva vinto nel pugilato dei fanciulli nelle olimpiadi passate, ma non aveva ancora usufruito del diritto di collocare la propria statua votiva nell'Altis. È probabile che, come quasi sempre in simili circo-

stanze, la ragione finanziaria fosse quella che gliclo aveva impedito e forse fu ancora questa che, poco dopo il 460, indusse lui o chi per lui a rivolgersi al giovane e oscuro Policleto onde avere l'opera con minore spesa. A giudicare dal discoforo, all'incirca contemporaneo del Xenokles, questo, pur attraverso la stretta dipendenza dai modelli del maestro e precisamente dall'Apollo dell'Omphalos, fu senz'altro la sicura affermazione delle sue alte doti. Una comprensione più libera dell'armonia del corpo umano e l'individualità delle proporzioni adottate ne facevano già un'opera di singolare valore.

I giuochi olimpici del 456 av. Cr. dovettero richiamare ad Olimpia una folla inconsueta. È probabile che proprio in quell'anno si potesse ammirare per la prima volta, libero da armature e in tutto il suo splendore, il grande tempio compiuto, e questo fatto e le solennità speciali con esso connesse avranno certo attirato una folla insolita di curiosi e anche di artisti, cui avrà sospinto il desiderio di vedere la grande opera, oltrecchè la solita speranza di ricevere qualche commissione dai vincitori dell'annata. Nè la decorazione del tempio era l'unica novità del quadriennio, accanto ad esso Glaukos e Dionysios avevano collocato il grande donario di Mikythos e vi era qualche nuova statua di Pitagora e di Calamide. Al confronto di questi solenni complessi, intorno ai quali avrà sostato di preferenza la folla dei visitatori e si sarà affaticata l'abilità esegetica dei « ciceroni » e di contro a nomi oramai gloriosi, il gran pubblico trascurò forse la statua isolata di Xenokles, che un debuttante aveva scoperto alla gloria del sole dell'Ellade. Ma essa non potè sfuggire agli intenditori e gli artisti si saranno intrattenuti a lungo davanti ad essa, chi esaltandone le proporzioni nuove e l'armonia della composizione, che segnavano un progresso anche in paragone di Pitagora e di Calamide, chi forse criticandone l'audacia e rimpiangendo la ieratica stilizzazione delle figure arcaiche. Gli attici e gli ioni non avranno mancato di disprezzarne l'inespressività. Ma le critiche degli avversari hanno in fondo la stessa funzione delle lodi degli amici: attirare l'attenzione del pubblico sugli sforzi dell'artista, e lo scopo fu raggiunto anche questa volta. Fra la folla panellenica non mancavano certo gli inviati della vicina Pharai e forse, data la speciale solennità del 456, anche i sacerdoti dell'Hermes *λόγιος* di quella città avranno fatto atto di reverenza al santuario massimo del Peloponneso. Pharai onorava ancora il suo nome con gli idoli arcaici dell'*ἀγορά*, mentre ben altro occorreva al gusto artistico del tempo, rinnovatosi febbrilmente dopo le guerre persiane. I sacerdoti misero l'occhio sul giovane sicionio, che tanto prometteva e il contratto fu subito stretto.

L'incarico non era lieve, anzi Policleto dovette comprendere che nel simulacro di Pharai egli doveva misurare tutte le sue forze: o mantenere la promessa contenuta nelle sue prime statue olimpiche e la gloria era afferrata, o cadere nell'ombra della mediocrità. Il genio lo sostenne perchè nell'Hermes egli tentava per la prima volta la ponderazione, che doveva dargli fama imperitura. I cittadini di Pharai avranno apprezzato l'altissimo valore dell'opera, scorgendo in essa la rivelazione di nuove bellezze, o il puro formalismo di Policleto non li avrà soddisfatti? Tutto il Peloponneso era permeato dell'arte dedalica, eminentemente formale, e il consenso della folla non può essere mancato al giovane maestro, che, con un'innovazione apparentemente piccola, apriva nuove e infinite possibilità all'armonia della composizione.

La nuova ponderazione era stata l'idea centrale dell'Hermes e Policleto, pervaso da essa, aveva lasciato in secondo piano il problema delle proporzioni, che rimasero quelle delle opere precedenti. Ma l'Hermes era solo una prima affermazione, occorreva progredire ancora e, non eravamo ancora al 450 av. Cr., venne il doriforo in cui le proporzioni erano rielaborate e l'armonia della composizione toccava i vertici della perfezione in un completo chiasmo di movimenti e di masse. Se alla notorietà dell'Hermes poteva aver recato danno la posizione eccentrica di Pharai, il doriforo, a quanto pare, trovò il suo posto d'onore in Argo. Ivi generazioni di colossi dell'arte avevano lasciato i loro capolavori, ivi vivevano ancora i maestri e si agitava la folla degli emuli coetanei. Il trionfo in Argo era dunque quasi un trionfo in patria e perciò tanto più significativo, tanto più ambito: era la consacrazione definitiva della gloria.

La gioia del trionfo, la coscienza di avere aperto nuove vie all'arte esaltò forse il giovane maestro, non ancora trentenne, e lo distrasse dall'esercizio dell'arte per trascinarlo alla teoria. A questo forse lo avevano portato anche gli studi sulle proporzioni dei predecessori, che aveva coltivato fin dagli inizi, ma più ancora

devono averlo costretto le discussioni impegnate per difendere la verità dei suoi principî contro la resistenza dei tradizionalisti, contro le critiche degli invidiosi. Il «Canone», intimamente legato al doriforo, deve essere di quest'epoca e solo ardenti necessità polemiche spiegano che un artista così geniale sia stato indotto a teorizzare nel momento più fervido e più fecondo della sua attività.

Al successo del doriforo dovette seguire un periodo di prosperità per il maestro, che, appunto negli anni immediatamente precedenti il 450, pensò a formarsi una famiglia. Commissioni numerose e importanti saranno state la logica conseguenza della sua fama; ma degli anni che seguono il 450 noi conosciamo solo il Kyniskos, che per giunta dobbiamo collocare molto vicino a quella data. Forse sono di questo periodo il versatore d'olio di Petworth e buona parte delle opere ricordate dalle fonti e non ancora identificate, come i «*pueri astragalizontes*» che per l'età ricordano il Kyniskos e qualche altra statua atletica come il «*destringens se*» e il misterioso «*nudus telo incessens*».

È il periodo in cui portato oramai a pieno sviluppo con il doriforo il principio dell'armonia, Policleto inizia la ricerca dell'euritmia, ricerca che appena accennata nel Kyniskos la troveremo, circa un decennio più tardi, già pienamente affermata nell'Herakles. Evidentemente come fra Kyniskos ed Herakles mancano alcuni gradi intermedii dell'evoluzione stilistica, così mancano anche alcuni gradi dell'evoluzione dell'euritmia.

Al termine di questa lacuna, intorno al 440, Policleto ci riappare con un incarico di altissima importanza: l'Herakles, fatto probabilmente per Corinto. Non era più la statua atletica per Olimpia, che la scuola sicionio-argiva aveva un po' monopolizzato, non era più il simulacro per una piccola città come Pharai o per il proprio centro artistico, ma la commissione veniva da una delle maggiori città della Grecia, superba di proprie tradizioni artistiche e di monumenti di incomparabile bellezza e munificenza. Come già Canaco due generazioni prima, anche Policleto veniva ora chiamato fuori dal proprio ambiente a portare la forza dell'arte sicionio-argiva in altri centri.

L'Herakles, opera euritmica per eccellenza, è tuttavia sotto ogni rispetto una semplice evoluzione del doriforo: puro frutto d'arte peloponnesiaca, scevra ancora di ogni contatto con altri indirizzi artistici. L'opera è tutta informata al pretto formalismo caratteristico di Policleto. Come nell'Hermes, così nell'Herakles, nulla è concesso all'espressionismo. Si può quasi dire che in Policleto sia una certa ar[illegible], l'[illegible] che vediamo in molte [illegible] e [illegible], nei Sangiovanni e nei Sansebastiani efebici del '500 e infatti al '500 italiano è stato paragonato questo stadio dell'arte greca.

Vicina all'Herakles è la testa atletica dell'*Antiquarium*, che peraltro, insieme a varie altre sue figure atletiche, non possiamo localizzare. Policleto sembra che non abbia mai lavorato per Delfi, e d'altronde alcune di quelle non possono supporsi ad Olimpia, dove sappiamo abbastanza quanto ha fatto. Dobbiamo quindi supporre che un altro grande centro abbia accolto buona parte della sua produzione, e questo non può essere che Nemea, di cui pochissimo sappiamo, perchè ai tempi di Pausania era oramai desolata e perchè la vanga dell'archeologo ne ha appena tentato il suolo. Nemea nasconde forse documenti preziosi, specialmente per l'arte sicionio-argiva.

.˙.

L'Herakles di Corinto non fu che una tappa verso mete più radiose.

Odii personali, livori politici avevano improvvisamente travolto ad Atene la fortuna di Fidia. Riuscito a scagionarsi pienamente dalla prima accusa, quella di aver rubato parte dell'oro destinato alla *Parthenos*, aveva dovuto soccombere in un secondo processo, promossogli con l'accusa di empietà dai nemici di Pericle, decisi a colpire in lui il protetto del grande uomo di stato, ancora troppo potente per essere attaccato direttamente. Così nel 437, a un anno dall'inaugurazione della *Parthenos*, Fidia riparava ad Olimpia, non sappiamo di preciso in quali condizioni, lasciando Atene senza speranza di ritorno. I grandi lavori dell'Acropoli, che egli aveva ideato e attuato in parte con la collaborazione di Iktinos, Mnesikles, Kallikrates e della numerosa falange di scultori riuniti nel suo studio, erano ben lungi dal compimento. I propilei in piena costruzione, il tempietto della Nike tuttora allo stato di disegno, il Partenone finito nelle parti architettoniche, nelle metope, nel fregio, mentre il frontone orientale era sempre in lavoro e si doveva ancora metter mano all'occidentale.

Chi succedette a Fidia nella direzione dei lavori? Gli autori antichi non lo dicono. Forse nessuno degli allievi, neppure Agoracrito e Alcamene, era abbastanza superiore agli altri da aspirare a tanta carica, forse, dopo la sventura di Fidia, gli artisti ateniesi erano restii ad accettare da Pericle un'offerta che poteva sembrare pericolosa. In questo momento noi vediamo Policleto giungere ad Atene, trattenervisi a lungo e lavorarvi insieme ad un gruppo di scolari, fra i quali Naucide che collocherà una statua sull'Acropoli e Fradmone che collaborerà col maestro al gruppo delle Amazzoni efesie e intanto scolpisce forse il gruppo di Prokne ed Itys per l'Acropoli. Sappiamo che Policleto modella il ritratto di uno dei più devoti collaboratori militari di Pericle: Artemone il « periphoretos », ritratto che fece rumore, se i ricchi ateniesi additavano lui come l'artista preferito per incarichi consimili. Forse durante la permanenza ad Atene egli fa anche una statua di Teseo, l'« *Hageter arma sumens* » opera che ne accentua anche più la posizione di artista ufficiale. I suoi figli vivono in dimestichezza con quelli di Pericle e tutto il mondo colto, Socrate alla testa, lo considera il principe dell'arte, onorando della massima considerazione in Atene, centro dell'espressionismo, lui esponente purissimo del formalismo. Tutte queste circostanze fanno pensare che Policleto non si sia recato ad Atene per iniziativa personale, ma vi sia stato chiamato da Pericle per succedere in certo qual modo a Fidia nell'alta funzione direttiva dei lavori dell'Acropoli. Così il grande peloponnesiaco aggiungeva alla corona della sua gloria il solenne riconoscimento del massimo centro del mondo ellenico. La pura e severa bellezza formale dell'arte sicionio-argiva conquistava l'acropoli dell'espressionismo.

Non sarebbe difficile additare nei frontoni del Partenone e specialmente in quello occidentale, motivi di nudo e di panneggio, che ricordano quelli lo stile forte e quadrato di Policleto, questi il verismo balenato ad Olimpia, sviluppatosi nei niobidi sallustiani e che più tardi vediamo pienamente evoluto nelle sculture dei templi di Argo e di Epidauro. Del Dioniso del frontone orientale è stato detto che sembra il doriforo seduto. Anche più significativi sono il torso di Poseidon e il supposto Buzyges del frontone occidentale. Ma era troppo tardi perchè l'impulso direttivo di una personalità artistica, sia pure gagliarda come quella di Policleto, e forse la collaborazione diretta di alcuni nuovi maestri, potessero imporre un indirizzo stilistico nuovo ai maestri di scalpello educati da Fidia e capeggiati dai suoi scolari diretti e ciò è stato certo un bene per l'unità stilistica del Partenone.

Ben diversa doveva essere invece l'azione della radiosa e penetrante bellezza dell'arte fidiaca, delle grandi composizioni marmoree del Partenone, frutto di un'arte di più facile e più generale comprensione, sull'animo ancor giovane dello scultore peloponnesiaco, abituato alla severa disciplina del bronzo, alla tradizione un po' cerebrale delle semplici figure apollinee. Le opere sicuramente posteriori alla permanenza ad Atene: l'amazzone, il diadumeno, l'Hera mostrano un Policleto alquanto diverso, costituiscono un gruppo omogeneo e rappresentano una fase attica, che si distingue nettamente così dai tentativi giovanili, che conosciamo attraverso il discoforo e l'Hermes, come dalla fase della prima maturità, peloponnesiaca pura, rappresentata dal doriforo, dal Kyniskos, dall'Herakles e dalla testa atletica dell'Antiquarium.

La morbidezza di forme del diadumeno è ben lontana dall'aspra gagliardia del doriforo e dell'Herakles; nell'Amazzone si afferma l'espressione di un *páthos* intenso, nella testa di Hera spira un alito divino, sconosciuto all'Hermes e all'Herakles. La differenza fra questa nuova fase e le precedenti sarebbe certo anche più evidente se accanto al panneggio dell'Amazzone, nel quale è vivissimo il riflesso dello stile del Partenone, conoscessimo un motivo di panneggio policleteo più antico. Ma, amenochè Policleto nella sua giovinezza non abbia effettivamente modellato le canefore che gli sono attribuite e che in tal caso ameremmo immaginare non molto dissimili dalle « peplophoroi » peloponnesiache, è probabile che l'esaltatore della figura atletica fino ad allora non avesse mai affrontato il panneggio. Ciò spiegherebbe anche meglio la completa dipendenza del panneggio dell'amazzone dallo stile del Partenone.

Se Policleto, quanto allo stile, ha ricevuto dall'Attica più che non abbia dato, ben diversa è la situazione quanto all'efficacia lontana da lui esercitata. L'influsso di un artista non si misura del resto nel campo stilistico ricercando quanti ne hanno seguito più o meno servilmente lo stile e il canone: i « policletei » intesi nel senso comune, sono rami morti dell'arte. L'importanza

di un'artista è data dagli impulsi suscitati e dal seguito che i suoi principi hanno avuto, e sotto questo punto di vista Policleto l'ebbe grandissima, anche al di fuori dei suoi allievi immediati e sempre rinnovantesi di generazione in generazione attraverso Prassitele, Eufranore e Lisippo. Si cominciò con il comprendere l'altissima funzione artistica della sua ponderazione, che veniva adottata forse da Alcamene nell'Afrodite dei Giardini, certo da Pyrrhos nell'Athena Hiygeia e quindi si vide il nuovo campo di bellezza che dischiudeva la ricerca del ritmo chiuso e tutta una catena di artisti collega Policleto a Prassitele, che ne sarà il massimo rinnovatore nel IV secolo.

La successione a Fidia nella direzione dei lavori dell'Acropoli determinò forse i sacerdoti dell'Artemision di Efeso a incaricarlo di modellare per essi una coppia di amazzoni da contrapporre a quella che uno o due decenni prima avevano fatto eseguire da Fidia e da Cresila. Quest'incarico fece sentire a Policleto in forma anche più immediata la sua posizione di successore ed emulo del grande ateniese. D'ora in avanti egli dovrà sempre misurarsi con quel colosso, e certo dovette avere grande coscienza delle proprie forze se nè ora nè in seguito esitò mai ad accettare incarichi che mettevano in pieno rilievo questa gara, che implicavano necessariamente il confronto con opere analoghe di Fidia. Policleto dovette avere una esatta conoscenza della coppia formata da Fidia e da Cresila: la corrispondenza delle proporzioni, l'analogia simmetrica del motivo e dei dettagli di composizione, la presuppongono. Avrà egli fatto un viaggio fino ad Efeso, seguendo nella Ionia le orme di Canaco, o si sarà accontentato di qualche modello o disegno fornitogli dai sacerdoti, naturalmente non possiamo dire. Del resto ad Efeso, in quell'epoca ricco solo di opere dell'arcaismo, la sua arte non avrebbe conosciuto nuove scuole e quindi non ne avrebbe tratto insegnamenti, come era avvenuto per l'Attica.

Intanto la situazione generale si intorbidava. Il decreto di Megara del 432 aveva messo in subbuglio il mondo greco e per Atene cominciò una vita sempre più angosciata. Nel 431 gli eventi precipitarono e agli insuccessi militari si aggiunse la pestilenza. Non era più il tempo di pensare all'abbellimento della città: nell'anno precedente si erano compiuti i propilei, era stato innalzato il tempietto della Nike, poi, uno alla volta, i cantieri di lavori si chiusero e ben presto anche i cittadini sospesero ogni opera di lusso: la patria era in pericolo. La situazione per un artista, per giunta straniero, doveva essere più che precaria e in tale frangente Policleto dovette decidere di ritornare in patria.

La parentesi ateniese era chiusa e ricominciava la vita peloponnesiaca. Egli ritornava peraltro in patria ornato di nuova gloria, certo più completo nella sua arte. Ma il fecondo contatto con la cultura artistica attica doveva rinnovarsi anche dopo l'abbandono di Atene.

I giuochi olimpici, durante la permanenza di Policleto ad Atene, si erano rinnovati almeno due volte e quegli anni non erano passati invano per l'arte ad Olimpia. Perciò è probabile che appena ritornato in patria Policleto pensasse ad una visita ad Olimpia. Fidia non vi era più, era morto nel 432, ma dopo aver affidato la sua fama all'Afrodite Urania di Elide, alla statua dell'anadumeno e, sovrano dei numi e dell'arte, allo Zeus Olimpico. Il destino volle che questi due colossi dell'arte, tanto strettamente collegati fra di loro, forse non si incontrassero mai nella loro vita mortale. Fidia, il grande rinnovatore dell'arte arcaica, prescelto, chiuso nella propria concezione divina dell'arte, ciò, se la statua Farnese ci conserva veramente il suo anadumeno, ancora alla vigilia della morte subiva egli stesso la suggestione dell'indirizzo peloponnesiaco nel cui regno allora lavorava; Policleto invece, più giovane, pure nella coscienza della propria potenza, ancora non compiuta, non potè sottrarsi al suo fascino possente e fu condotto a innestare nel puro formalismo peloponnesiaco un rampollo del divino espressionismo attico, preparando la fusione delle varie correnti artistiche che si compirà nel IV sec.

Con l'anadumeno Fidia si era avventurato in un campo non rispondente al suo temperamento artistico e qui lo colse Policleto per dimostrare la superiorità della sua arte. La statua Farnese e il diadumeno rappresentano lo stesso soggetto con un motivo quasi identico, ma quale abisso fra le due figure! quella, mancando ogni possibilità espressionistica, si riduce ad opera semplicemente illustrativa, questa nel perfetto chiasmo di masse e di movimenti è un miracolo di armonia e di ritmo. L'armonia e l'euritmia, che i critici di Policleto non avevano mancato di definire gretto formalismo, trionfavano senza contestazione nella pura forma della figura atletica.

Un evento sinistro offerse a Policleto l'occasione di misurarsi ancora una volta con Fidia e questa volta in un'opera di grande mole. Nel 423 av. Cr. il santuario più venerato di Argo, l'Heraion, andava in fiamme per la negligenza di una sacerdotessa e dall'improvvisa catastrofe nulla si salvava, tranne un vetustissimo *ξόανον*, che, per il poco peso e la mobilità, si era potuto trarre dall'incendio. Argo volle riparare immediatamente alla rovina e dette l'incarico del simulacro della dea a Policleto, che doveva diventare perciò il suo grande figlio adottivo. L'Hera fu presto compiuta e riuscì certo degna del maestro, molti anzi, per il suo carattere, l'apprezzarono forse anche più delle sue statue atletiche; ma questa volta, come era prevedibile, il primato rimase a Fidia. Lo Zeus olimpico non era superato.

Mentre Policleto lavorava al simulacro criselefantino, fervevano i lavori per i frontoni e per le metope del tempio. In piccolo era stato organizzato ad Argo un cantiere simile a quello che Policleto e i suoi allievi avevano visto in azione sull'Acropoli. Su di esso peraltro Policleto dovette avere un'azione limitata: infatti egli aveva già compiuto i 60 anni e accanto a lui troviamo il più giovane Naucide che completa il simulacro di Hera con l'aggiunta di una figura di Ebe. La parte preponderante nei lavori decorativi è probabile quindi sia spettata a Naucide, sotto il quale dovevano lavorare i suoi figli e quelli di Policleto, forse Fradmone, forse anche i figli di Argeiadas. Prevalenti ad ogni modo dovevano essere gli elementi che erano stati ad Atene con Policleto, se pure di là non era stato chiamato addirittura qualche maestro di scalpello di quelli che avevano lavorato al frontone occidentale del Partenone o al tempietto della Nike, poichè nei frammenti delle sculture dell'Heraion giunti a noi, pur attraverso un substrato policleteo, l'elemento attico prevale notevolmente.

Del prevalere di Naucide sull'arte degli ultimi anni di Policleto abbiamo un altro indizio. Dopo l'Hera, che potè essere compiuta poco dopo il 420, abbiamo ancora la base di Pythokles. Che significa il fatto che le sue orme mostrano una ponderazione uguale a quella di una probabile opera di Naucide: il *diskophoros* dell'Antiquarium? è questa l'ultima innovazione del grande Policleto o la sua attività creativa esauritasi subisce l'influsso del fratello più giovane? Per risolvere il dubbio bisognerebbe fissare prima la personalità artistica di Naucide, tuttavia non è del tutto ingiustificato il sospettare che in quest'opera la collaborazione di Naucide, già così notevole nel gruppo dell'Heraion, sia stata anche maggiore.

***

Così Policleto, che ancora giovinetto si era trovato a lavorare ai frontoni di Olimpia, puro fiore dell'arte peloponnesiaca, che uomo maturo avesse assistito agli ultimi lavori del Partenone, massimo frutto dell'arte attica, presiedeva in vecchiaia i lavori dell'Heraion dove si operava il connubio delle due correnti. La sua vita e la sua arte compendia la storia di uno dei più grandi periodi dell'arte, dall'arcaismo maturo dei precursori, all'arte di transizione della fine del V sec., dalle scuole locali stilisticamente e spiritualmente chiuse, all'avvento della *κοινή* artistica e tuttociò in gran parte per opera sua personale.

Nel secolo successivo non solo Scopa ripeterà le proprie origini da lui attraverso il padre Aristandro, collaboratore del minor Policleto, non solo Prassitele, seguendo il padre Cefisodoto, si farà erede della sua ricerca del ritmo, Eufranore delle speculazioni sulla simmetria, Lisippo di tutta intera la sua triplice concezione: simmetria, armonia, euritmia, che tradurrà dal piano nello spazio, ma tutta l'arte del IV sec., risultata dalla fusione delle due correnti principi del V sec., potrà dirsi figlia della sua singolare attività.

Carlo Anti.

INDICE DELLE MATERIE

PREMESSA . . . . . col. 561

Le opere 599

CAPITOLO I *L'«Hercules qui Romae»* . . . . . »

» II *Il tipo Odescalchi* 619

» III *L'Hermes di Lisimachia* 637

» IV. *Un nuovo tipo di testa* 679

» V. *Le figure di fanciulli* 707

» VI. *L'Amazzone di Efeso* 739

» VII. *Opere varie* 757

La cronologia 769

CAPITOLO VIII. *Cronologia assoluta* . . . . . »

» IX. *Cronologia relativa* 810

L'Arte 849

CAPITOLO X. *La tecnica* . . . . . »

» XI. **Συμμετρία** 881

» XII. **Ἁρμονία** 709

» XIII **Εὐρυθμία** 730

» XIV. *I soggetti* 765

» XV. *Una vita* 772

Indici 793

Indice delle materie . . . . . »

Indice museografico 797

INDICE MUSEOGRAFICO

I numeri in carattere ordinario indicano le colonne, quelli in grassetto le figure. Sono citati solo i passi nei quali sono ricordati determinati monumenti, non quelli nei quali si parla genericamente di un tipo statuario. Per questi ultimi vedere l'indice per materie.

Aix: testa discoforo policleteo: 549,7.

Algeri: Demeter di Cherchel: 623. Eros di Mahdia: 592,1; 593 sg.; 770.

Argo, *Demarchia*: rilievo ispirato al doriforo: 631 sg. Lucernetta ispirata al doriforo: 631 sg.

Atene, *Museo Nazionale*: Nike di Archermos: 543,2; 747,4. Apollo dell'Omphalos: **23**; 561 sgg.; 567; 687; 703; 709; 712; 714, 1; 715 sg.; 719 sg., 775. Efebo tipo Kyniskos da Eleusi: 591 sgg.; 593; 595 sg.; 597 sg.; 754. Amazzone di Luku: **42, 43**; 604; 609; 614; 622, 5; 627. Diadumeno di Delos: **88, 91, 98**; 632; 637, sg.; 736. Torsetto di Herakles Alexikakos (?): 716. Parthenos del Varvakion: 743. Statuetta di Apollo da Sparta: 718, 7. Sculture dell'Heraion di Argo: 779. Sculture dell'Asklepieion di Epidauro: 779. Sculture del tempio di Athena a Tegea: 771. Sarcofago dalla Licia (?): **14**, 529 sgg.; 538. Bronzi: bronzetto policleteo da Sicione: 552, 2; 650. Poseidon di Creusi: 731. Testa efebica dall'acropoli: 715, 6. — *Museo dell'Acropoli*: korai: 689. Efebo: 711, 2; 712; 716. Statuetta acefala di Athena: 543, 2. Gruppo di Prokne ed Ytis: **50**; 624; 779. Rilievo della cosidetta Athena melanconica: 620; 725; 745, 5. — *Museo Naz. di Numismatica*: gemma con iscrizione orientale; 529; 539. — *Acropoli*: Partenone, frontoni: 689; 778 sg. Propilei: 778, 781. Tempietto della Nike: 778; 781. Cariatidi dell'Eretteo: 614, 1; 623. Base di Callia: 731. Base di Naucide: 716, 4. — *Teatro di Dioniso*: altorilievo della scena: 538, 2.

Bengasi, *Museo*: Hermes di Cirene: 560 sg.; 561, 1; 713. Eros che incorda l'arco: 765, 5.

Berlino, *Museo di scultura antica*: Amazzone n. 7: **40**, **97**; 581, 2; 602 sgg. Narciso n. 223: 582; 589 e nota 3; 644, 3; 647; 754; 767. Afrodite con la tartaruga: 752 sg. Ermafrodito: 754. Hermes n. 199: 567, 3. Torso di diadumeno: 633. Torso di Kyniskos n. 514: 592, 3. Torso di Kyniskos s. n.: 592, 3. Testa di Amazzone: 602, 3. Testa di Herakles n. 478: 521; 537, 4; 539. Doppia erma n. 477: 549, 7; 553; 559. Testa doriforo: 630. — *Pergamon Museum*: sculture della grande ara: 771. Pretesa Hera: **48**; 603; 622 sgg.; 751. — *Antiquarium*: bronzo di Ligurio: 677, 1; 715; 718, 3. Gemma peloponnesiaca con i Dioscuri: 647, 4. Gemma con amorini « astragalizontes »: **57**; 647. Pasta vitrea con testa policletea n. 4986: 526 sg.; 537, 4; 538. Gemma di Hyllos: **13**; 528 sg.; 537, 4; 538. Pasta vitrea col « bonus eventus »: 551. Corniola col « b. e. »: 551. Gemma del doriforo: 632. — *Collez. Pourtales*: torso di doriforo: 629.

Bologna, *Museo Civico*: Testa della presunta Lemnia: 618. Statuetta in piombo di Hermes: 552, 2. Vaso di Atalante: 746.

Boston, *Museum of fine Arts*: efebo policleteo: 582; 589. Testa di Hermes: **29**, 568 sg.; 578; 679, 2. Testa di Diomede: 581, 3. Efebo in br. di stile severo: 544; 718.

Brescia, Vittoria: 530.

Cassel, *Hessisches Landesmuseum*: Apollo: 712; 731; 736; 742. Hygieia di Ostia: 667, 5. Versatore d'olio: 584, 5. Torso di doriforo: 629. Testa di doriforo: 630. Testa di diadumeno: 634. Testa di Kyniskos: 592, 3.

Copenhagen, *Gliptoteca Ny Carlsberg*: Amazzone Sciarra: **65**; **87**; 581, 2; 602, 3; 680, 3. Torso di Athena n. 102: 728 nota. Torso di Herakles: 510 sgg.; 537, 4. Testa del discoforo n. 114: 549, 7; 550; 677, 2; 678, 1. Testa del Kyniskos: 592, 3. Testa della Parthenos: 619. Efebo in br. Sciarra: 718 e nota 6. — *Museo Thorwaldsen*: Ir. di testa del diadumeno: 634.

Costantinopoli, *Museo imperiale*: Artemide di Metellino: 753, 2. Copia in br. del Kyniskos: 590; 592, 3.

Delfi; statue di Kleobis e Biton; 719. Auriga: 731. Tesoro dei Sifni: frontoni: 538, 1; rilievi: 538, 1; cariatidi: 614, 1. Tesoro degli Ateniesi, metope: 538, 2. Frontoni del tempio arcaico: 749, 2.

Delos: statuetta in br. di Apollo: 635.

Dresda, *Albertinum*: efebo policleteo: **30**, 582; 584; 589; 644, 3; 647; 751, 1; 767. Versatore d'olio: 584. Torso di Kyniskos: 592, 3. Testa di diadumeno: **45**; 634. Testa di discoforo n. 1106: 549, 7. Id. id. n. 1185: 549, 7. Testa di Kyniskos: 592, 3. Testa di Athena n. 130: 728 nota. Statuetta in br. di Afrodite: 753, 2.

Eleusi: statua colossale di Demeter: 624 sg.

Firenze, *Museo Archeologico*: Satiro con Dioniso sulle spalle: 756 sg. Idolino: 561, 1; 582; 589; 690; 767. Statuetta in br. di Paride; **19**; 548 sg. — *Gallerie degli Uffizi*, Apollino: 621, 3; 751. Venere de' Medici: 765. Niobe: 771. Doriforo n. 52: 628. Doriforo n. 75: **94**; 628, 736. Arrotino: 756. Lottatori: 756. Torso doriforo n. 307: 629; 691. Testa discoforo: **26, 27, 72**; 549, 7; 677, 2; 678, 1. — *Museo del Bargello*: statuetta di cacciatore: **6-7**; 517 sgg.; 520, 1; 537, 4. — *Giardino Boboli*: Hermes; **28**; 567 sg.; 572 sgg.; 578; 686; 703. — *Pal. Pitti*: testa doriforo: 630; 669. — *Pal. Riccardi*: testa doriforo: 630. — *Collez. Bardini*: torso diadumeno: 633. Testa doriforo: 630.

Ince, *Blundel Hall*: Apollo: 713. Zeus: 754.

La Canea, *Museo del Syllogos* : statua acefala di Artemide da Gortyna : 624. Torso policleteo di Hermes : 574 ; 578 ; 641 sg. ; 686 ; 703 ; 735, 1.

Leida : panisco : 589 sg. ; 767.

Londra, *Museo Britannico* : Apollo Choiseul Gouffier, 731. Atleta Westmacott : **81**, **62**, **86** ; 583 sgg. ; 589 ; 592, 3 ; 596 sgg. ; 703 sg. Diadumeno di Vaison : 633 ; 635 sg. Diadumeno Farnese : **90** ; 635 ; 638 ; 732 ; 744 ; 748 sg. ; 770 ; 782. Spinario Castellani : 745 ; 756. Testa policletea di Hera : **53**, **67** ; 640 sgg. Testa di Kyniskos da Apollonia : 590 ; 592, 3. Testa di Amazzone : 602, 3. « Columna caelata » di Efeso : **17** ; 546 e nota 1. B r o n z i : testa in br. di diadumeno : 634 ; 690. Apollo Payne Knight : 720. V a r i e : Vaso di Xanthias n. F 233 : **12** ; 527 sg. ; 537, 4 ; 539. Coppa di Brygos con Hera assalita dai satiri : 575 sg. Moneta di Delos : 634 sg. Statuetta in terracotta di diadumeno : 639 ; 754. — *Chatsworth House* : *testa di doriforo* ; 631. — *Lansdowne House* ; Hermes : 567, 3. Amazzone : 602, 3. Torso di diadumeno : 633. — *Soane Museum* : testa di Kyniskos : 592, 3. — *Collez. Broadland* : erma discoforo : 549, 7 ; 553 ; 559 ; 679, 1. — *Collez. Southesk* : gemma di Omphale : **15** ; 539 — *Collez. Nelson* : testa efebica V. sec. : 617 ; 619 ; — *Collez. van Branteghem* : testa Kyniskos : 592, 3 ; 593 ; 596. — *Collez. Warren* : statuetta in br. di diadumeno : 639.

Madrid, *Museo del Prado* : Cosidetto Adone : 544 sg. ; 724 ; 746 ; 749 sg. Joven orador : 754. Diadumeno : **66**, **71**, **80** ; 615 sg. ; 633 ; 637 sg.

Mileto : cassettone del Didym. con l'Apollo di Canaco : 720. Rilievo con l'A. di C. ; 720.

Monaco, *Gliptoteca* : Apollo di Tenea : 719. Hermes che si allaccia il sandalo : 756. Cosidetto Re : 715 ; 719 ; 723. Alessandro Rondanini : 756. Diomede : 581. Versatore d'olio : 584. Torso di diadumeno : 633. Frontoni di Egina : 742 ; 770. Testa efebica in br. : 690.

Napoli, *Museo Nazionale*. Afrodite di Capua : 530. Piccola Afrodite fidiaca : 752 sg. Artemide arcaica di Pompei : 719. Athena Farnese ; 726, 1 ; 781. Ercole Farnese : 541 ; 545 ; 667. Doriforo : **85** ; 628 ; 669 ; 701 sg. Statua ionica n. 6065 : **21** ; 557. Testa di Dioniso da Pozzuoli : 539, 5. Testa di Dioniso da Ercolano : 539, 5. Erma di Herakles : **9** ; 521 ; 537, 4. Testa di doriforo : 630 ; 669. B r o n z i : Apollo di Pompei : 712 ; 718 sg. ; 718, 7 ; 720. Statuetta di Dioniso che giuoca con la pantera : 546. Hermes seduto : 765. Cosidette Danzatrici di Ercolano : 614, 1 ; 749 sg. ; 765. Testa di Herakles Tav. I ; **63** ; 75 ; 521 ; 537, 4 ; 670, 1 ; 671, 1 ; 690. Erma di amazzone : 621, 2. Busto arcaico : 718, 6. Erma del doriforo : **61** ; **68** ; **73** ; **78** ; 630 ; 632, 3 ; 667 ; 669 ; 670, 1, 2 ; 677, 4 ; 690.

New York, *Metropolitan Museum* - testa del discoforo : 549, 7.

Olympia : Hermes di Prassitele : 751 sg. ; 753. Nike di Peonio : 713. Torsetto tipo Stephanos : 716. Frammenti di altre statue simili : 716. Torso di doriforo : 628. Frontoni del tempio di Zeus : 773 sg. ; 779 ; Enomao : 543, 2 ; 749 sg. ; Ippodamia : 749 sg. ; 765 ; Pelope : 543, 2 ; Sterope : 626, 2 ; 749 sg. ; 751 ; centauri : 770 ; stalliere : 745. Base di Aristion : **84** ; 655 ; 728 ; 731 ; 734. Base di Ellanico : 717, 2. Base di Eukles : 652, 734. Base di Kallias : 637 ; 731. Base di Kyniskos : **86** ; 583, 596 sg. ; 637. Base di Pythokles : **89**, 635 sgg. ; 650 ; 653 ; 680 ; 733. Base di Xenokles : **82** ; 584 ; 635 sgg. ; 710 ; 711, 3 ; 728 731. sg. Donario di Mikythos : 723 sg.

Oropos : torso tipo efebo policl. di Dresda . 584, 6.

Oxford, *Ashmolean Museum* : testa diadumeno : 634 ; 672, 2. — *Collez. dell'Università* : Amazzone : 581, 2 ; 602, 3.

Padova, *Museo civico* : medaglione di Massimino Erculeo **16** ; 541 sgg.

Palermo, Museo Nazionale [illegible] 718, 1. — Stele greca : 547. Metope [illegible] 749.

Palestrina, [illegible] 1.

Parigi, *Museo del Louvre e [illegible]* Afrodite del Frejus : 726, 1 ; 781. [illegible] Gabii . 765. Athena di Velletri [illegible] Presento [illegible] ; 575. Torso di Athena [illegible] nota. Torso del satiro in riposo [illegible] Testa di diadumeno n. [illegible] — B r o n z i : Apollo di Piombino : 709 ; 718 e nota 6 ; 731 [illegible] 715 ; 723 sg. ; 718, 6 ; 746. Hermes : 763, 4. Pan [illegible] Testa [illegible] da Benevento : [illegible]. Statuetta [illegible] al [illegible] **92** [illegible] Diadumeno Janzé : [illegible]. Efebo [illegible] — *Collez. Sou[illegible]* : atleta di [illegible] 716. — *Collez. [illegible]* : corniola con Teseo : **56** ; 645. [illegible] 544, 1. — *Propr. privata* Hermes di [illegible] **93** [illegible] 673 sgg. ; 570 ; 577 sg. ; [illegible] e nota 2 [illegible]

Petworth : Versatore d'olio [illegible] 767. Testa di Amazzone : 612, 4.

Pietrogrado, *Museo dell'Ermitage* [illegible] sg. ; 720 ; 733. Testa di Hermes n. 17[illegible] Testa discoforo n. 851 A : 549, 7. Testa [illegible] Kyniskos : 592, 3. — [illegible] Athena [illegible] 728 nota.

Providence (U. S. A) : testa [illegible]

Rieti : testa Kyniskos : [illegible]

Roma, *Antiquarium del C[illegible]* [illegible] **81** : 725, 1. « Immolazione ariete » : 716. [illegible] 753, 3 ; 784. Torsetto di Herakles : **8** ; 517 sgg. [illegible] Torso di atleta : 560. Statua acefala di diadumeno : [illegible] Testa di Herakles. Tav. II : **70** ; **79** ; 521 ; 537, 4 ; [illegible] 671, 1 [illegible] 712, 7. Testa Diomede : 581, [illegible] Testa atletica policletea : Tav. V : **64** ; **76** [illegible] Testa diadumeno : 633. — [illegible] 530 sg. — *Collez. [illegible]* : testa diadumeno [illegible] — *[illegible] antiquario* : testa diadumeno [illegible] — *Museo [illegible]* tipo Westmacott : 592, 3 ; 704. Statuetta Herakles [illegible] **1-2** ; 500 ; 517 sgg. ; 537, 4 ; 782. — Frammenti di Amazzone [illegible] Erma doriforo : [illegible]. Testa doriforo [illegible] 633. Testa diadumeno **77** [illegible] 589, 1. Rilievi votivi : 545. — *Museo Capitolino* [illegible] corda l'arco : 765. Persephone (?) : 545. [illegible] di Sosikles : **88** ; [illegible] riposo : 545 ; 666 ; [illegible] Statua [illegible] 1. Testa diadumeno : 633 ; 637 sg. Rilievo [illegible] 542. — *Museo dei Conservatori* : [illegible] 746. Ercole dorato : 547. Spinario [illegible] 744 sgg. [illegible] duta : 755 sg. Testa di amazzone : **44** [illegible] — *Museo del [illegible] rano* : Poseidon [illegible] Marsia : 742 ; [illegible] Torsetto n. 45 : 716 ; 720. Erma di Herakles n. [illegible] Testa tipo Stephanos : 671. 715 [illegible] **83-86** 74 ; 592 e nota 3. Rilievo n. [illegible] — *Museo delle Terme* [illegible] di Cirene : 74[illegible] Apollo del Tevere [illegible] 1. Niobide sallustiana : [illegible] 747 sg. Statua acefala di atleta [illegible] **49** [illegible] di Herakles : **3** [illegible] tipo efebo Dresda [illegible] doriforo : 628 ; 701 sg. Frammento [illegible] phalos : 714, 1. Testa Herakles : **10-11** [illegible] doriforo : **51** [illegible] Fr. testa Kyniskos : **34** ; **60** [illegible] B r o n z i : [illegible] di Satiri : [illegible] C o l l e z i o n e L u d o v i s i : Ares seduto : 725. Athena di [illegible] Hermes : 575 ; 713 sg. ; 782. Satiro che versa da bere : 751 e nota 1. Erma

di Herakles: 537. Erma di discobolo: 560. — *Museo Torlonia*: Apollo tipo Omphalos: 714, 1. Athena di Porto: 667, 5. Hestia Giustiniani: 544; 545; 715; 725; 749 sg. Diadumeno: 633. Discoforo: 550; 557 sg.; 559. Torso discobolo (?) n. 100: 560. Torso Kyniskos: 592, 3. Testa Hermes n. 475: 568; 572 sg.; 578; 679, 1. Testa discoforo n. 469; 549, 7; 677, 2. Testa Kyniskos n. 474: 592, 3. — *Musei del Vaticano*, Vestibolo: torso discoforo: 549, 7; 678, 1. Testa Hermes: **Tav. IV, 1-2**; 571 sgg.; 578. Scalone: testa discoforo: 549, 7. Afrodite Cnidia: 746; 752. Sala della Biga: discoforo: 559 sg.; 561; 733 sg. Galleria dei Candelabri: statuetta Herakles: **5**; 517; 537 e nota 4; 702. Tyche di Antiochia: 755. Atalante: 611; 769, 1. Persiano: 756. Sala a croce greca torso n. 590; 549, 7. Rotonda: Hera Barberini: 667, 5. Ercole Mastai: 537; 547. Sala delle Muse: erma di Pericle: 569; 572; 615; 679, 2. Sala degli animali: Meleagro: 545. Galleria delle statue: Apollo saurottono: 752; 753, 2. Eros di Centocelle: 751, 2. Amazzone Mattei: **39**; **46**; 602 sgg.; 619, 2; 743 sg. Discoforo n. 251: **22**; 549 e nota 7; 558; 559; 679, 2; 700 sg. Replica discoforo n. 392: **24**; **83**; 549, 7; 550; 555 sg.; 557 sg.; 561, 1; 686; 700 sg. Torso virile n. 407: 546, 1. Sala dei busti: testa di «Hercules victor»: 542. Gabinetto delle Maschere: Afrodite di Doidalses: 755; 765. Cosidetto Adone: 712. Belvedere: Hermes: 545. Laocoonte: 765; 771. Museo Chiaramonti: Ercole: **18**; 537; 547; Penelope: 611: 612, 3; 744; 747; 759, 1. Torso doriforo: 628. Erma Herakles: 521; 537, 4; 539. Testa amazzone: 581, 2; 602, 3. Testa doriforo: 630. Braccio Nuovo: Athena Giustiniani: 611 sg.; 612, 3; 667, 5. Athena n. 56: 728 nota. Amazzone tipo berlinese: 602, 3. Doriforo: 628. Apoxyomenos: 583, 6: 754 sgg. Statue atletiche dell'emiciclo: 522 sg. Atleta n. 101: **32**; 589 sg. — *Palatino*, Domus Flavia: testa tipo efebo di Dresda: 584, 6. Grottoni Nusiner: torso Kyniskos: **33**; 590; 592, 3. Fr. testa diadumeno: 633. — *Palazzo Altemps*: Herakles seduto: 541. — *Pal. Barberini*: torso diadumeno: 633. — *Pal. Colonna*: torso discoforo: **25**; 549, 7; 561, 1; 686. — *Pal. Giustiniani* (già a): torso doriforo: 629. Torso diadumeno: 633. Testa diadumeno: 634. — *Pal. Massimi*: torsi doriforo: 629. — *Pal. Mattei*: statue del cortile: 522 sg. Torso Herakles: **4**; 511 sgg.; 537, 4. Torso doriforo: 629. Torso diadumeno: **52**; 633; 637 sg. — *Pal. Quirinale*, Giardino: statua di Kyniskos: **37**; **95**; 592 e nota 3; 594 sgg.; 736. — *Pal. Spada*: rilievo di Bellerofonte: 531. — *Pal. Torlonia* (a P. Scossacavalli): torso diadumeno: 633. — *Pal. Valentini*: torso diadumeno; 633. Testa di Hermes **Tav. IV, 3-4**; **60**; 571 sgg..; 578; 672, 1. — *Prop. Amelung*: torsetto di stile severo: 711, 716; 720. — *Terme di Caracalla*: fr. statua Amazzone: 602, 3. — *Vigna Belardi* (già a): testa diadumeno: 633. — *Villa Albani*: atleta mironiano: 712. Efebo di Stephanos: 677, 1; 712; 715 sg.; 716, 3; 719; 732. Torso Kyniskos: 592, 3. Torso diadumeno: 633. Erma di amazzone (?): 622, 5. Rilievo di Teseo, Herakles e Piritoo: 538, 2. Ril. cosidetto di Antinoo: 631 sg. — *Villa Mattei*: testa doriforo: 630. — *Villa Medici*: diadumeno: 571; 633; Testa di Hermes (?): 571; 573, 1; 578. — *Villa Pamphilj*: Amazzone: **41**; 602 sgg.; 627, 1; 744; 751.

St. Germain: guerriero di Bavai: **47**; 618; 622; 744.

Sens. *Collez. Lorne*: testa diadumeno: 634.

Siracusa, *Museo Nazionale*. Afrodite: 746. Nike dell'Athenaion: 719. Statua femm. arcaica dalla stazione: 719. Efebo in br. di Adernò: 718 e nota 6.

Smirne, *Scuola evangelica*: erma doriforo: 629.

Torino, *Museo archeologico*: torso diadumeno: 633.

Venezia, *Museo archeologico*: rilievo votivo ad Herakles: 538, 1.

Veroli, *Cattedrale*: cassettina in avorio d'arte classica: 531.

Vienna: atleta in br. di Virunum: 582; 589. Apoxyomenos di Efeso: 636. Torso doriforo: 629. Rilievo da Efeso con l'amazzone tipo di Berlino: 604; 609; 614; 621, 3.

Wellesley: statua Odescalchi: **20**, **58**, **59**; 549 sgg.; 549, 7; 561, 1; 672, 3; 677, 2; 678, 1.

Wörtlitz. *Castello*: Amazzone: 581, 2.

Zurigo, *propr. privata*: testa discoforo: 549, 7.

INDICE GENERALE

(Vol. XXVI — Puntata 1ª e 2ª)

PAG.

U. Rellini. *Cavernette e ripari preistorici nell'Agro faliseo* 5

G. Q. Giglioli. *Postilla. Sulle stipi votive nelle cavernette falische* 171

A. Levi. *Bassorilievi in marmo trovati fra i ruderi di una villa romana in contrada Villazzano (Sorrento)* 181

G. Bendinelli. *Bronzi votivi italici del Museo nazionale di villa Giulia* 221

C. Anti. *Athena marina e alata* 269

G. Calza. *Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia* 321

Q. Quagliati. *Deposito sepolcrale con vasi preistorici in Crispiano presso Taranto* . . 423

C. Anti. *Monumenti policletei* 501

1

2

Napoli: Museo Nazionale; copia in bronzo della testa dell'Herakles di Policleto

L'Heraklès di Policleto

1

2

Roma - Vestibolo d'Ingresso ai *Musei Vaticani*

3

4

Roma - Scalone di *Palazzo Vaticano*

2

1

ROMA - ANNUARIO DEL CIRCOLO DELLA STAMPA PERIODICA

DG
11
M63
v.26

Monumenti antichi

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY